
فن المسرح
الجزء الأول
تأليف: أوديت أصلان
ترجمة: الدكتورة سامية أحمد أسعد

فن المسرح

(الجزء الأول)

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة ـ نيويورك
يونية سنة ١٩٧٠

فن المسرح

(الجزء الأول)

تأليف

أوديت أصلان

ترجمة

الدكتورة سامية أحمد أسعد

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

المشتركون فى هذا الكتاب

المؤلفة :

أوديت اصلان : ولدت بباريس عام ١٩٢٦ . ظهرت ميولها الفنية من سن السابعة ، حصلت على شهادة إتمام التعليم الثانوى ثم التحقت بالكونسرفتوار لدراسة الفن الدرامى . تتلمذت على كبار أساتذة الدراما فى فرنسا . امتد نشاطها إلى التمثيل الإذاعى بجانب التمثيل المسرحى ، فعملت موسمين مع الفرقة الدائمة للإذاعة المغربية . قضت سبعة أعوام فى خدمة مسرح الأمم " Théâtre des Nations " . من أعمالها الأدبية المتصلة بالمسرح Anthologie de Vingt Pièces . وترجمة كتاب Les Collines et le Vent للشاعر الفنزويلى جوزيه رامون مدينا ، وبحث عن الشاعر والفيلسوف الهندى طاغور .

المترجمة :

الدكتورة سامية أحمد أسعد : مدرسة اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة . تخرجت فى قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٥٦ وحصلت على درجة الماجستير فى الأدب الفرنسى من نفس الكلية سنة ١٩٦١ . درست فى السوربون وحصلت على درجة الدكتوراه من كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٥ . قامت بترجمة مسرحية ألبيركامى «سوء تفاهم» ، ويونسكو « الجوع والعطش » وقصيدة السا لأراجون . لها عدة مقالات نشرت فى مجلة « الفكر المعاصر » ومجلة « المجلة » ومجلة « المسرح والسينما » .

مصمم الغلاف : الغلاف بريشة الفنان حسين بيكار .

محتويات الكتاب

صفحة

تنبيه

من يرغب فى دراسة فن الخلق المسرحى ، أو التمثيلى ، أو الإخراج ، أو الديكور ، يجد بصعوبة « البيليوغرافيا » المرجوة والوثائق المطلوبة ـ ذلك أن بعض هذه الوثائق قد نفد ، والبعض الآخر مبعثر ولم يترجم بعد . ليس فى استطاعة هذه « الانتولوجيا » أن تشير إلى كل المدارس الموجودة ، ولكنها تعكس ، دون تحيز الاتجاهات الرئيسية ، وفقاً للأزمنة ، والبلدان ، والشخصيات. وتجمع لأول مرة باللغة الفرنسية ، نظريات رجال المسرح فى العالم بأسره ، منذ العصور القديمة حتى أيامنا هذه ، وذلك فى مختلف الميادين التى يمارس فيها الفن المسرحى .

سيجد القارىء إذن ، فى الفصل الأول من هذا الكتاب ، نصوصاً تميل إلى تعريف المسرح ، وموقف مختلف المجتمعات منه ، ابتداء من هجمات آباء الكنيسة حتى سعة الفهم الحالية .

ويذكر الفصل الثانى « المقاييس » التى فرضت على المؤلفين المسرحيين ، ومجموع « فنون الشعر » (Arts Poetiques) ، « قواعد البناء التقليدية » والمنشورات التى اعتبرت ثورية فى حينها ، مثل « مقدمة كراموبل »[1]
(Manifeste du futurisme) ، أو « منشور المستقبلية »[2]

ويختص الفصل الثالث بالممثلين ، والتكنيك الصوتى والجسدى للممثل بصفة خاصة ، كما أنه يعرض قضية الإحساس ابتداء من « تناقض » ديدرو . أما بعض الاستشهادات المأخوذة عن التكنيك الشرقى فتساعد القارىء على تعميق الأفكار الحديثة عن « مسافية » الممثل بالنسبة للدور الذى يؤديه .

---

(١) فيكتور هيجو .
(٢) مارينتى .

ويذكر الفصل الرابع ، عن الإخراج والعمارة المسرحية ، ما يمكن فهمه دون الالتجاء إلى المراجع التصويرية الدقيقة أو المصطلحات المعقدة . ومن المميز أن غالبية نصوص الفصل الثانى (تفوق تكنيك الكتابة) وتتعلق بالماضى ، بينما تتعلق نصوص الفصل الأخير (عهد المخرج) بالفترة المعاصرة بصفة خاصة .

والنصوص مرتبة ترتيباً زمنياً داخل كل من هذه الفصول الأربعة ، (وغالباً ما يراعى الترتيب الزمنى تاريخ نشر النص المذكور) ، حيث اختلط مؤلفون من مختلف الجنسيات . هذا وقد اختيرت الاستشهادات الأجنبية لا لخصائص إقليمية وإنما لرجوعها إلى ناحية عامة للمسرح . وفى نهاية كل من هذه الفصول الأربعة استشهادات قصيرة تعالج موضوع الفصل السابق ذاته ، ولكن على مستوى أكثر طرافة ، بل وفكاهة .

أهمية كل نص لا تتناسب ضرورة مع شهرة مؤلفه . لقد أردنا أن نستشهد فقط – من بين كتابات كل مؤلفه – بالفقرة أو الفقرات التى تقترح حلا لمشكلة لم يعالجها مؤلف فى « انتولوجيتنا » .

لقد مثلنا كل عصر من العصور الكبرى للمسرح بعدد متساو من النصوص ، ونقلنا بعض الأقوال غير المباشرة بالنسبة لكبار الكتاب الكلاسيكيين – أمثال اسكيلوس وسوفوكليس – الذين لم يخلفوا أى بحث عن فنهم – وموجزنا ليس وقفا على الأسماء اللامعة فحسب وإنما أفسحنا فيه المجال لبعض الصناع المغمورين الذين ساهموا فى تشييد البنيان العام .

وحذفنا من هذا المؤلف بقدر الإمكان ، النصوص المسرحية عن المسرح ، و « المذكرات » الشخصية جداً ، والإشارة إلى أمثلة معينة للاخراج أو إلى أدوار لا تنتمى إلى « الريبرتوار » العالمى . لقد بحثنا ، على العكس ، عما يمكن اعتباره نصوصاً أساسية : أى الفنون الشعرية ، والمقدمات التى ذكرها

المعلقون ، والأعمال النظرية لقادة المدارس الرئيسية . وفضلنا ، على النقد الخارجي ، جدال رجال المسرح حول مهنتهم ، وأقوالهم فيها . النبذات الخاصة بحياة كل مؤلف توضح روح اتجاهاته الشخصية وتحدد مكانه من « الحركة الجماعية » التي انتمى إليها . وهكذا تتشابك خواتم تاريخ المسرح ، خلال مؤلف غير تاريخي .

وأخيراً ، بدا لنا أنه من الأهمية بمكان أن ندرج في هذه « الأنتولوجيا » بعض النصوص التي كثيراً ما ذكرها مؤرخو المسرح والتي لم تكن لها أية ترجمة فرنسية .

وإنا لنعبر عن امتناننا لكل من ساعدنا في مختلف أنحاء العالم على ترجمة وجمع الوثائق اللازمة .

الناشر

مقدمة بقلم المؤلفة

المسرح، أكثر من الفنون المنفردة المستقلة، يتطلب من منفذيه مهارة مباشرة، فكل عرض معركة يجب الانتصار فيها. لكن الحكم يتغير، والأوامر تتلون، وما من صاحب نظرية استطاع أن يفخر أبداً بأنه اكتشف الوصفة العالمية للنجاح. لقد تتابعت الصيغ المختلفة، وفتحت التجارب آفاقاً لم يحسن استغلالها دائما. ومن المفيد أن نبحث، فى أعمال الماضى، عن بعض العناصر الثابتة التى يمكن أن تتكيف والمتطلبات الحديثة.

هذا الكتاب تذكرة بالنظريات الرئيسية التى عبر عنها كتاب المسرح ورجاله على مر الأزمنة. يناقض بعض هذه النظريات البعض الآخر أو يكمله، كما أنها تقرر الصعوبات وتقترح الحلول، ليس من شأننا أن نحكم عليها، لكن علينا أن نقدم للقارىء منتخبات منها لها دلالتها، حتى يتسنى له أن يتابع تقدم الأفكار الثابتة، ويلحظ وقتية بعض التجديدات. ووضع الآراء المنحازة العنيفة ذاته جنباً إلى جنب سيخلق الموضوعية النهائية لهذه «الأنتولوجيا».

«فن المسرح» عنوان مبهم لأنه واسع الغاية، وبوسع القارىء أن يتساءل بأى فعل بطولى ننوى الإحاطة، فى مجلد واحد، بنواحى فن يشتمل على عدة فنون أخرى، ويحاول دائماً أن يهرب من التعريف البسيط.

يقول أتيين سوريو: ينبغى أن يتناول البحث فى المسرح، على الأقل، وعلى التوالى، العناصر الآتية: المؤلف، والعالم المسرحى، والشخصيات، والمكان، والفضاء المسرحى، والديكور، وعرض الموضوع والحركة، والمواقف والخاتمة، وفن التمثيل، والمتفرج، والمصنفات المسرحية: اللون المأساوى، والدرامى، والكوميدى، وأخيراً التأليفات التالية: المسرح والشعر، المسرح والموسيقى، المسرح والرقص، ليختم بما هو على هامش المسرح: الاستعراضات المختلفة، وألعاب السيرك، والعرائس الخ... دون أن ينسى التداخل مع الفنون الأخرى، وفن السينما الحديث بصفة خاصة».

هذه القائمة الطويلة تخيف إلى حد ما . سنذكر غالبية مراكز الاهتمام هذه ، لكننا سنجمعها منطقياً فى أربعة فصول .

— هدف المسرح وأخلاقياته..

— بناء المسرحية..

— فن الأداء..

— الإخراج ..

فى ذهننا يؤلف كل واحد من هذه الفصول كلا ، ويرسم مجموعها منحنية لتطور المسرح الغربى منذ خمسة وعشرين قرناً . كان لزاماً علينا ، لكى نكون أمناء تماماً ، أن نمتلك نقاط هذا المنحنى خلال الأزمنة فى العالم . مع الأسف معلوماتنا عن بعض العصور البعيدة موجزة جداً . لم يكن للفنانين فيما مضى لا الميل ولا امكانية شرح فنهم والتعليق عليه . إن شكسبير متحفظ ، وسوفوكليس يكاد يكون صامتاً . ونحن مضطرون إلى الرجوع ، لا إلى رجال مسرح يكتبون عن مهنتهم ، ولكن إلى مؤرخين لا إلمام لهم فى معظم الأحيان بمادة المسرح بالرغم من علمهم الواسع وحسن نيتهم . لذا نعتقد أن الأقوال يشوبها عدم الفهم ان لم يكن التحيز ، ولا سيما أن المعلقين على التمثيليات كانوا ، لفترة طويلة ، أدباء يهتمون أساساً بالشكل المكتوب للفن المسرحى (بقاعدة الوحدات الثلاث مثلا) ، أكثر من اهتمامهم بالمشاكل الفنية . مما يخل بتوازن بحثنا لصالح النظريات الأدبية وعلى حساب التكنيك . منذ مجىء « المخرج » الحديث خاصة ، ازدهر لون من الأدب موضوعه « ممارسة » المسرح . لكن هذا الازدهار ذاته خطير ، وانا لنخشى أن نضل فيه — فكثير من المؤلفين المسهبين يطلقون العنان للتصريحات التدريبية ، وكثير من المعممين يسلمون ، لمن لا إلمام لهم ، مفاتيح عالم الوهم المزعومة .

لقد عملنا جاهدين على جمع النقاط الأكثر إيجابية لمنحنى تطور المسرح والأفكار الرئيسية، وحركات التمرد، والتجارب التى جعلت المسرح يقدم من زمن إلى زمن، مدرسة إلى مدرسة، حتى اتخذ شكله الحالى .

جوهر المسرح

ما هو المسرح وما هو هدفه ؟ حتى يخضع لكل هذا الذم، ويثير كل هذه المرافعات، وكل هذه الأسئلة ؟

الكل يحاول أن يجد تعريفاً له، وما من تعريف يعد ثابتاً . ان هذا التعريف أو ذاك يذكر حسب الرأى المراد الدفاع عنه، وتستخدم هذه التعاريف الشخصية المنحازة كألوية للدعاية . لكن لم هذه الحاجة الدائمة إلى تصحيح أو استكمال شرح كلمة يمكن أن تندرج للمرة الأولى والأخيرة فى القاموس، دون أن تكون باستمرار موضعاً للتشويه أو الآراء المقبولة قبل التحقيق ؟

كان التآلف التام يسود الجماعات الدينية عندما كان الرهبان يقيمون أولى الاحتفالات المسرحية، وعندما كان الشعب اليونانى كله يحضر الاحتفالات القومية بديونيزوس (Dionysies)، وعندما كانت بلدية أوتان وبورج وفالونين تنظم بالاشتراك مع جميع السكان، تمثيليات من آلام المسيح (Passion) تستمر عدة أيام . لم يخطر على بال أحد آنذاك أن يتساءل عن ما هية المسرح لأنه كان تعبيراً تلقائياً واضحاً تبنته السلطات المدنية والدينية، وفرضاً مفرحا فى حياة كل شخص، لكن المسرح كان قد هجر مهده ليدخل الحياة الدينية، والممثل كان قد انفصل عن الناسك، والتمثيليات المضحكة الخشنة كانت قد اختلطت بالتمثيليات الدينية .

يروى رابليه أنه « رأى، خلال عرض تمثيلية عن آلام المسيح فى سان ميكسان، الممثلين والمتفرجين يخضعون فجأة لغواية مثيرة للرعب بحيث لم يوجد ملاك أو رجل أو شيطان لايريد أن يرتكب الإثم، ترك Le Porticole

النسخة التي كانت معه ونزل القديس ميخائيل وخرج الشياطين من جهنم وأخذوا هؤلاء النسوة المساكين، حتى ابليس انفلت عياره».

إزاء هذا التطرف (وحتى قبله) غضبت الكنيسة على الفور. سيقول ساشا جيتري ساخرا فيما بعد «المسرح نشأ عن الكنيسة، ولن تغفر له الكنيسة ذلك أبداً». في الواقع، إذا كان المسرح قد اعتبر، منذ أقدم العصور، وضعاً قائماً، بأن مهنة التمثيل — أو بالأحرى التهريج — قد شابها العار والاسترذال. لقد كن اليونانيون الإجلال لفنانيهم، حتى أن بعضهم أصبح سفيراً. لكن كان على الممثلين في روما أن يحتفظوا بحلولهم من الأب الى الابن، ولاضطرارهم إلى أن يكونوا أداة للتسلية والتهريج، أصبحوا منبوذين ومستبعدين في المجتمع، ولا النساء لم يكن ليستطعن أن يصعدن إلى خشبة المسرح، كان على الرجال أن يؤدوا أدوارهن، فيما بعد، وشبهت الممثلات اللواتي قبلن بالغواني، وخلال خمسة عشر قرنا، عدد الرقباء، والقادة، وفاحصو الضمائر في أوروبا، الأوامر، والمراسيم البابوية، بل والاضطهادات، ضد مهنة اعتبروها شائنة وخطرة على الأخلاق العامة. حتى في القرن السابع عشر الفرنسي، حيث كان لويس الرابع عشر يحمي الفنون، وحيث كان المسرح لاصلة له مطلقاً بتعبيرات «أوتيل دي بورجوني» الطائشة في القرن السالف، لم يتلق موليير الأسرار التي يتناولها المشرف على الموت. وإذا كان عظماء هذا العالم، ابتداء من فيرون حتى مدام دي بومبادور قد تلهوا بالتمثيل، لمتعتهم الخاصة، فقد قاوم، على عكس ذلك، ممثلون مثل تالما أوادريين ليكوفرير اللوم الذى كان يفرض عليهم طيلة حياتهم، وقبلوا الحرمان من حقوقهم المدنية وحقهم في الدفن، بدلا من التخلي عن مهنتهم أو الارتداد عنها ساعة موتهم.

بينما ينقل إلينا سرفنتس أنه تم في اسبانيا دفن المؤلف الممثل الكبير لوب دي رويدا (Lope de Rueda) في خورس كاتدرائية قرطبة إجلالا

لفضائله . فضـلا عن أن المسرح امتدح كثيراً فى أوروبا فى بعض العصور .
كتب مدام ذى ستال مثلا : « أقيل لك اننى أهرب من عالم الواقع إلى عالم الخيال . وأننى أمثل المـأساة ؟ إذا مثلت « فيدر » (Phèdre) فعليك أن تحضر إلى جنيف لترى ذلك . انها لطريقة جديدة لتـكريم الأصـدقاء».
وفى معمعة حملة روسيا ، وبينما الـكرملين يحترق ، وجد نابليون عام ١٨١٢ الوقت الـكافى لإملاء القانون الذى حكم الـكوميدى « فرانسيز » حتى القرن العشرين .

وشيئاً فشيئاً ، وبالرغم من بعض الانفجارات — مثل فورة أوكتاف ميربو (Octave Mirbeau) التى لم تأت فى حينها والتى ادعت عام ١٨٨٠ أن مهنة التمثيل مهينة — سنرى الممثل يستعيد حقوقه المدنية وتقدير مواطنيه ، بل وينعم عليه بالدرجات الرفيعة والأوسمة ، وستتمنى أكثر العائلات تحفظاً مستقبل النجوم لأبنائها .

نستطيع إذن أن نتساءل عن طبيعة هذه المهنة التى تخضع لـكل هـــذه التقلبات ، وعن جوهر المسرح وهدفه . ان المسرح — تلك المـادة المنبوذة تارة والمحمودة تارة أخرى ، التى تخلصت من عـداء الـكنيسة ولا تزال محرومة من الطابع الدينى ، تلك الوسيلة المثالية للاتصـال بالبشر وإقناعهم — يجـد نفسه أمام سؤال جديد ذى حدين : أيعى دوره الاجتماعى ، أيتقيد أم لا بلواء سياسى ، أيصبح أداة للنظريات الدولية ؟ انـ الماركسيين يرون فيه وسيلة لحشد جماهير شعبية كبيرة ، بينما كان الجمهور البورجوازى يفضل أن يقضيه فى صالونات يدور الحديث فيهـا عن الحب . لنضف إلى ذلك أن المؤلفين عليهم أن يلبوا الرغبات التجارية للمستغلين الذين يفضـلون النجاح اليسير على البحث والمخاطرة .

يود البعض أن يعالج المسرح قضايا الساعة بشجاعة أكثر ، وأن يجد لغته

ومعناه الحالى ، خاصين بالذكر أنه من الضرورى أن ينافس السينما والتليفزيون ويسترد المشاهدين الذين راحوا يهتفون لآلهة الإستاد أو أبطال الملحمة الكوكبية . لقد اتهم المسرح بالتأخير فى تطبيق اكتشافات ، ذاتها ، والعيش على روتين قواعد ترجع إلى خمسين عاما (التقسيم إلى ثلاثة فصول ، الحبكة : الزوج ، والزوجة ، والعشيق) وسيتهم البعض الآخر الجمهور الخامل بعدم القدرة على متابعة أى شىء آخر .

فى الواقع ، إذا كان مسرح اليوم لم يولد بعد بالرغم من بعض المحاولات ، وإذا كان قد انفصل جزئيا عن جمهوره الحى ، فربما رجع ذلك إلى ضرورة خلق إيمان جديد ، من كلتا الناحيتين .

الجمهور

ماذا ننتظر بالضبط اليوم عندما ندعى أننا نشاهد عرضا مسرحياً ؟

الدقات الثلاث تدوى . مفتاح جلسة خيال . إشارة الصمت وسط همهمة حشد لا يعلم إذا كان سيعادى أم يرضى . الدخول قد تم عن طريق متيهة ذات طبقات من العلاقات التجارية ، والأعصاب أثارها الانتظار والعادات غير المفيدة لهيئة منظمة من طالبى البقشيش الذين يصفون المارة ، من طابق إلى آخر ، حتى جوانب الموقف . المرء ينتظر شارداً رفع الستار الذى يحجب مكان الاحتفال . هل تطهرنا من مشاغل النهار ؟ هل تركنا عند الباب — مثلما يفعل المسلم عندما يخلع مداسه عند باب الجامع — كل فكرة شخصية ؟ كان بها راتا يوصى الممثلين الهنود ببدء التمثيل بقربان للآلهة ، وكانت الدراما الدينية فى العصور الوسطى امتدادا للقداس . هل حاولنا ، إذا كنا لا وثنيين ولا متدينين تماماً ، أن نعد أنفسنا بفضل تربيتنا الشخصية ، فى اللحظة التى أدى فيها جندى الريجيسير إيقاعه النظامى الشبيه بدوى الطبل قبل إعلان المنادى : « اسمعوا يا قوم ، اسمعوا جميعاً — » !

أما زلنا قادرين على الإنصات ؟ اننا نطلب الكثير من صناع العرض ، وننتظر منهم أشكالا جديدة . هل نوليهم بدورنا اهتمامنا كمشاهدين ؟ أحاضرون نحن كاية على درجنا ومستعدون للتبادل الفعال ؟ يعاب على المسرح الغربى فصله خشبة المسرح عن الصالة وعدم اتحاده مع الجمهور . لكن هذا الجمهور استعد هو للاتحاد ؟ نحن نستطيع أن نعرف ، بذهابنا إلى «غينيول» أو إلى مسرح العرائس ، إذا كنا مشاهدين جديرين بهذا الاسم أم لا . فهذا اللون من التمثيل لا يغفر المشمئزين ولا العابسين ، ويثبت للآخرين أنهم لم يتحولوا تماماً إلى آلات .

منذ أن عددنا التخصصات ، قلت العروض التى تصل إلى الجمهور العالمى ، إذ غالبا ما نختار ، من بين مجموعة المسليات المقدمة إلينا (أوبرا حفلة موسيقية «موزيك هول» ، سيرك . . .) «اللون» المفضل لدينا الذى حددناه للمرة الأولى والأخيرة . وأصحاب الاشتراكات والمتحذلقون يستاءون تلقائياً مما يمثل خارج كنيستهم.من سيعيد إلينا خلود بعض الشخصيات المسرحية الخارقة للعادة؟ أرلكان، فاوست ، هاملت ، بييرو ، ...انكم لتعدون على الأصابع ،أى مؤلف مؤلف شاعر سيرد إلينا السهرات المدهشة التى ننتظرها ؟

ولأننا لانعرف بالضبط ما هى الاحتياجات التى على المسرح أن يرضيها ، لا نعرف — كنتيجة مباشرة لذلك — فى الوقت الحالى ، أى شكل نعطى للعمل المسرحى .

كيف تبنى المسرحية

كان للقدماء قوانين دقيقة . إذا كنا لم نحتفظ بأى أثر للمسرح المصرى الذى وجد — حسب قول الأب دريوتون — حوالى خمسة عشر قرنا قبل أسكيلوس وإذا كان المؤلفون اليونانيون الكلاسيكيون لم يخلفوا لنا نظريات وإنما أمثلة للمأساة والملهاة ، فان لدينا أقدم وثيقة ، «الناتيا كاسترا» (Le Natya Castra)، وهو بحث هندى لبهاراتا يحتوى على ستة وثلاثين فصلا تنظم بناء صالات العرض والإخراج ، وإعداد الممثلين — التمثيل الصامت ، والموسيقى ، والغناء ، والغناء الجماعى — وكذا فن الشعر والعروض ، وعلم البيان ، وتقسيم أنواع المسرحيات المكتوبة .

فى الغرب ، وحتى القرن السابع عشر وبعده أفسح « فن الشعر » لأرسطو وفكرة هذا الأخير عن « المحاكاة » و « تطهير الأهواء » ، المجال لتعليق طويل وجدل حق ، حسبما كان كتاب المسرح يقبلون أن ينصاعوا له أم لا . وبينما كان شكسبير ومؤلفو عصر اليصابات يطلقون العنان لخيالهم ، كان كورنيل كورنى يحاول التخلص من قاعدة الوحدات الثلاث التى فرضتها عليه « الأكاديمية » وكان بوالوه يكتب :

« فليظل المسرح آهلا حتى النهاية ، بفضل حدث واحد ، يدور فى مكان واحد ، ويستغرق يوماً واحداً » .

وكان كل مؤلف يدافع عن موقفه فى مقدماته ، ويبدع تعريفاً جديداً للألوان المسرحية : اللون الملهاوى ، والمأساوى والملهاوى — المأساوى ، وازدهرت « فنون الشعر » طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر الفرنسى ، على أثر معلومات دوناتوس (Donatus) وسيكاليجر ، لأن فن المسرح فى تلك الفترة كان يعنى : فن التمثيل على المسرح ولأن « فن الشعر » كان يؤلف قواعد التأليف المسرحى .

« تنقسم المسرحية إلى أربعة أقسام : التمهيد ، والعرض ، والعقدة ، والخاتمة . التمهيد هو على حد القول ، مقدمة للمسرحية لا يصح فيها مخاطبة الجمهور إلا عن شيء خارج الحبكة ، وذلك لمصلحة الشاعر أو المسرحية أو الممثل ،والعرض هوالفصل الأول وبداية المسرحية . والعقدةهي سرد الأحداث وتتابعها ،أو بعبارة أخرى ، اللبس . أما الخاتمة فهي تحول الأشياء في نهاية سعيدة ، وقد انجلت معرفة الأحداث للجميع » .

نصح دى بيليه (De Bellay) بتقليد النماذج اليونانية . وأشار رونار (Ronsard) ، في مقدمة «الفرونسياد » (Franciade) إلى طريقة غريبة — نقلها عنه مؤلفون آخرون — للخلق المسرحي (التفكير في البرهان منذ النهاية) ، في حين ذكر كل من ميريه (Mairet) مقدمة سلفانير (Silvanire) وسكوديرى (Scudéry) ، مسرحية الممثلين (Come'die des Comédiens) ضرورة الأسلوب السامي في المأساة :

ونهى الأب جوفنسيه (Le Pére Jouvaucy) مدافعاً عن وجهة نظره — عن كتابة الشعر بالفرنسية لصالح اللغة اللاتينية (١٦٩٨) . ثم أدرك أن احترام قواعد أرسطو وغيرها لا تخلق ضرورة مؤلفين مجيدين ، وبدأ الفرنسيون وعلى رأسهم ديدروه يخلعون نير الطاعة . بينما ليسنج ، في أوروبا — حيث كانت القواعد التي تتبع عميانا على نحوما — يعمل بكل قواه ، يعمل على التقليل من شأنها .

كتب الكثير شعراً ، لكن قبول المسرح المنثور كان بطيئا . ان مقدمة — أو بالأحرى منشور — « كرامويل » (لفيكتور هيجو) التي تنادي بمزج اللونين الجدي والهزلي كانت فضيحة كبرى . بعد ذلك انتشرت الميلودراما ، مدفوعة بروح الرومانسية وانتشر الخيال ، والتحرر . ومن الآن فصاعدا سيحرص كل مؤلف على أن يؤكد أنه لم يتبع أي مذهب، ولا يدين لأحد بشيء ولا ينبغي أن يفرض عليه أي ضغط .

لـكن الـكاتب ليس المؤلف الوحيد لمسرحيته .

ان المؤلف يتخيل مسرحية أولى ، ويكتب مسرحية ثانية ، والممثلون يؤدون مسرحية ثالثة والجمهور يسمع إلى مسرحية رابعة » .

انها لدعاية ، لـكنها أيضاً حقيقة . فطالما طلب إلى المؤلفين أن ينسجوا مجرد رسم يمكن أن يرتجل عليه الممثلون ، أو يجمعوا أو يغيروا النصوص القديمة ، بل ويقتبسوا النصوص الأجنبية . ان فكرة السرقة لم تكن موجودة. كان على كل مؤلف كبير أن يعطى اقتباساً شخصياً لموضوع تقليدى معروف، وكان أسلوبه هو الذى يفرض شهرته . ويرجع سيطرة عبقرى مثل راسين لا يمكن تغيير فصلة فى نصه إلى أن المسرح يطالب لـكل خلق بغذاء جديد وبتماسك وثيق للمجهود الجماعى . لذا احتاجت كل فرقة كبيرة إلى مؤلفها ، كل على قياس الآخر ، لذا كان كل من شكسبير وموليير مؤلفا ورئيس فرقة فى الوقت نفسه ، لذا نشعر بالحاجة إلى تـكييف الأعمال الـكلاسيكية الأجنبية حسب ذوق اليوم وذوق المنتج ، ولذا يثير اضطرارنا إلى تمثيل اعمالنا الـكلاسيكية ذاتها فى نصوصها الأصلية ضيقاً مخيفاً . ان ضرورة الاحتفاظ با « لريبرتوار » القومى ، ومواجهة أعمال الماضى بحكمنا الحالى ، لتعطى لبعض العروض الـكلاسيكية طابعا متخفيا جامدا لا يتفق وأكثر الفنون حيوية . ولاننا موزعين بين العمل على إعادة تـكوين مؤلف قديم فى عاداته ولغته تاريخيا وبصدق ، ورغبتنا فى بعث الحياة فى هذا المؤلف ، نتعرض للجمود أو الأخطاء فى تاريخ الأحداث . ان المسرح بوتقة يطرق فيها مزيج فورى . وهو يتطلب مشاركة فعلية وجماعية بصفة خاصة من الجميع ، ويصير الرسم الأصلى ، بفصل مجموعة من ردود الفعل المتسلسلة ، وعن طريق الامتصاص والنضج ، راسبا كيماويا يتبلور ليلة « البروفة الأخيرة » . ربما لم يعد على المؤلفين أن يخضعوا للقواعد الأدبية ، أو يحترموا سطور الأبيات وتقسيم الحركة التقليدى إلى خمسة فصول ، لـكن عليهم أن يخضعوا لمقتضيات الإخراج والتمثيل . لم يعد من الممكن فصل النص عن مجموع العرض . والمؤلف

يعد ينفرد باملاء الأوامر ، بل عليه ، من الآن فصاعداً ، ان ينصاع لأوامر المخرج ، إلا إذا أصبح هو نفسه مخرجا مثل بيكسيريفور (Pixérécourt) الذى قال عام ١٨٤٧ :

على المؤلف المسرحى أن يخرج مسرحيته بنفسه (٠٠٠٠) ، إذ لا يمكن أن تكون المسرحية حسنة الفكرة والبناء والحوار والإعدد والتمثيل إلا إذا أشرف عليها رجل واحد .

لقد اندفع تطور المسرح فى النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار كثير التغير فى هيئته . بعد المذهب الرمزى والمسرحية الهادفة جاء المذهب السيريالى وأتى مؤلفون مثل سترينديرج و بيروانداللو بشخصيتهم الحيرة وعالمهم الكامن تحت الواقع وأعد برخت مسرحه الملحمى . وهزت الطليعة «البولفار»، وأصبح كل شيء ممكنا ، حتى مسرحيات يونسكو أو بيكيت المضادة . وحل المسرح « الأدبى » محل التدفق الكبير الذى يدعى الآن « بالمسرح الكامل» الذى كان أسمة المسرح فقط نتيجة لإعطاء النص المكان الأول . وطالب المخرجون بالسيناريو بدلا من النص حتى يخلقوا بأنفسهم « مجموعة » مسرحية . وعندما أنزلت « الكلمة » من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى ترك المخطوط مكانه المقطوعة الموسيقية والقيادة المثيرة إلى الإيقاع ، والقوة الصوتية والضوئية والمكانية فى مجموع لا يغلب عليه النص ومن الآن فصاعدا ، ستعتبر فنون الشعر شيئا عتيقا ، إذ لا يمكن فصل الكتابة المسرحية عن التكنيك .

من أجل المسرح الكامل

جاد علينا الفن المسرحى بنصوص مدهشة (مأساة راسين، وملهاة جيرودو)، لكنه خنق العناصر الأخرى المكونة للعرض لفترة ما . لقد تذكروا ، بعد ريتشارد فاجنر ، أن المسرح فن شامل لا يمكن أن يقتصر دون خطر على الفن المسرحى وحده .

« ان الرقص والموسيقى والشعر ثلاث أخوات ولدن مع العالم . وعندما تكونت دائرتهن تهيأت الظروف اللازمة لظهور الفن . هذه الفنون الثلاثة لا تنفصل بطبيعتها . والفصل بينها قد يعنى تحطيم دوائر الفن ، لأن الأخوات الثلاث يربطهن أجمل الحب وأجمل الميل بطريقة رائعة ، ولأنهن مرتبطات ارتباطا وثيقا وحيويا بالفكر والمعنى ، مما يجعل كل احدة منهن لا تحيا إلا حياة مستعارة مبعثها الاصطناع ، إذا ما افترقت عن الدائرة وصارت جامدة عديمة الحركة » .

سوف نضطر إلى اهمال بعض العناصر الهامة فى هذه « الأنتولوجيا » أولا ، بعض النصوص المتعلقة بالموسيقى والتى توجد فى « فن الموسيقى » . (L'art de la Musique) الصادر فى هذه المجموعة نفسها ، ثانيا ، النصوص المتعلقة بالرقص ، والتمثيل الصامت ، . . . الخ . التى يمكن أن تكون مادة لمؤلف مستقل أكثر ميلا إلى التكنيك . ومع ذلك ، سنحاول أن نذكر قوانين أخرى غير قانون الكلمة ، فى معرض حديثنا عن التمثيل .

الممثلون

يتحدث الممثلون ، والمغنون ، والراقصون ، والموسيقيون عن موهبتهم عن طيب خاطر . ويشعرون أنهم « مختارون » للمسرح حيث عين مكانهم سلفاً . لقد أكد لوكان عام ١٧٧٧ : « من ولد ليصير ممثلا يتبع هوى موهبته دون استشارة أحد » وقال ممثل ألمانى من الجيل التالى لشخص متردد ، (١٧٩٠) : « لأنك تسألنى عما إذا كان عليك أن تختار هـذه المهنة ، أكاد أرغب فى أن أقول لك لا تخترها » .

ان هذه المهنة تحتوى على قدر من العاطفة الدينية ينكره البعض ويؤكده البعض الآخر . أتأخذ بحرفية تصريحات الممثل المأساوى هذا (١) الذى ادعى أن الدخول إلى خشبة المسرح يشبه الصعود إلى المذبح ؟ . ربما لا . لكن فى أداء كل عرض جدية ورصانة ضروريتان . لقد كتبوا كثيرا عن تناقض ديدروه الخاص بعدم صدق الممثل على خشبة المسرح ، ومهما قلنا الآن لا نفعل أكثر من أن ندعم هذا الرأى أو ننفيه . لكن تلك مسألة شخصية بين الممثل وضميره . أيخطر على بالنا أن نسأل رياضيا انتهى من عدو خمسة آلاف متر عن أفكاره الباطنية ؟ .

فى الواقع — حسب تعبير جون لوى باروه — الممثل « رياضى عاطفى » ، عليه أن يلعب مباراة . ان جسمه يتدخل ، وكذا مقاومته إذا ما أراد أن يؤدى دوره حتى الفصل الأخير . عليه أن يدرب نفسه شأنه شأن الملاكم وعليه أيضا أن يعرف كيف يلفظ وينغم جملة إلى نصف طبقة الصوت تقريباً . لقد درس القدماء بالتفصيل تركيب الجهاز الصوتى والتمرينات التى تستطيع أن تحسنه . حتى نيرون كان ينام وفوق صدره ورقة رصاص ليقوى صوته — ومن غير أن

(١) موتيه سوللى

يقلدوا الأبحاث العلمية لباتونجالى (Patanjali) الذى درس فى القرن الثانى قبل الميلاد التصرف الواقع تحت ظواهر الكلمة — لا يمانع مغنو «الريبرتوار» فى أيامنا هذه فى إتقان صوتهم ونفسهم ، ولكن قليلا من الممثلين الراغبين فى أداء الأدوار الكلاسيكية يتحكمون فى صوتهم العادى بالقوة اللازمة وهى ثلاث ثمانيات .

ان التمرينات العملية تخرج من إطار هذا الكتاب ، لكن تعارف أرسطوكسين الخاصة بالإيقاع ، وخواطر كل من كلوديل وفاليرى عن إلقاء الشعر ، قد تفيد القارىء بعض الشىء .

أما عن علم التمثيل بالإشارة والتربية البدنية ، فقد عرفهما تماما الرومان وممثلو «الكوميديا دى لارتى» وفى فرنسا يعودون اليهما ببطء تحت تأثير ديكرو (Decroux) و «. ل. بارو ، ومارسيل مارسو» (Barrault, Marcel Marceau) ولكننا نرى مدى بعدنا عن الكمال الفنى عند ما نشاهد فرقة من أوبرا بيكين . لقد احتفظ الشرق بالدقة والمثابرة على التدريب التفصيلى ، يذكر زيامى ممثل « النوه » اليابانى فى أبحاثه ضرورة التعليم الطويل . وهناك وهنا وهناك أقرب إلينا — تالما ولوسيان جيترى اللذان حددا الوقت اللازم لتعلم مهنة التمثيل بعشرين عاما . لكنه سيوجد دائمـــا من بين قليلى الصبر من يذكر على سبيل المثال عبقريات تلقائية وممثلين يمثلون وهم مدفوعون «بالطبيعة». إن المغنين والراقصين وحدهم هم الذين يوافقون على القيام بتدريب يومى . قالت لاباتى[9] (la Patti) صراحة :

« عندما أبقى يوما بلا عمل أفطن إلى ذلك ، وعندما أبقى يومين بلا عمـــل يفطن أصـــدقائى إلى ذلك . وعندما أبقى ثلاثة أيام بلا عمل يفطن الجمهور إلى ذلك .

ان فن التمثيل أكثر من الفنون الأخرى ، يهرب من أى تقنين . بأى قياس نحكم عليه . وأى تعليم ننقل إلى المعمدين الجدد ؟ كلها أسئلة موضوعة،

وكلها حالات متنازع عليها وخلافات بين الرقباء والنقاد . وكيف نحلل فكرة الحضور الواضحة الغامضة ،وهى صفة طبيعية على هامش العبقرية والعمل؟ انه لامتياز شيطانى ذلك الحضور المستقل الذى يغضب المخرجين بالقدر الذى يدخل به عنصرا غريبا بين الشخصية والمتفرج ويثقل به عنصر طبيعى — جسم الممثل — فكرة خيالية ، وبالقدر الذى تضيف به شخصية الممثل الصارخة عنصرا إلى خلق المؤلف . لسنا فى الزمن الذى كان يؤنب فيه أميل أوجييه (Emile Augier) ممثلا سلبيا للغاية قائلا : سيدى ، انك لتسىء إلى بما لا تضيفه إلى مسرحيتى . اننا لم نلق بالكلام الغامض والأحذية ذات النعل العالى التى كان يلبسها ممثلو المآسى القدامى فحسب ، بل اننا نعود إلى الرغبة القديمة فى الباس الممثل قناعا — وهذا « مسافية » سابقة لأوانها — ونحلم باستبداله ، عند الحاجة ، بدمية كليست (Kleist) أو دمية جوردون كريج الممتازة أو — لم لا ؟ آلة الكترونية تخلصت نهائيا من الملابسات الطبيعية والفردية . نحن مستعدون لاستقبال الدمى ، أو الأشياء المتحركة ، أو أى اختراع آلى مستقبلا فعصر التكنيك قد بدأ.

التكنيك — الإخراج

ألوان التكنيك المتعلقة بالفن المسرحى متعددة ، وفى متناول المتخصصين بالذات . سنذكر فقط ، فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، بعض المشاكل التى تعرض لها المهندسون المعاريون ، ومهندسو الديكور ، والمخرجون ، فى فترات مختلفة . لقد أمكن التغلب على هذه المشاكل شيئا فشيئا ، حسب تطور الجمهور ، واتساع صالات العرض والمواد الجديدة ... لكن بقى عنصر ثابت : التوازن المهدد فى كثير من الأحيان بين التكنيك والخلق الأدبى . فى عام ١٨٢٨ ، كان هاليفى (Halévy) يؤاخذ الاخراج على حجبه للمسرحيات .

كانت ظروف التمثيل تتغير حسب ما إذا كان المكان مدرجا أو مسرحا مغلقا

على الطريقة الايطالية . كان المؤلفون يخضعون لبعض التقاليد السيئة ، كوضع المقاعد على خشبة المسرح لبعض المشاهدين المميزين ، مما كان يعقـد دخول الممثلين وخروجهم ، حسب الرغبة . ومع استبدال القناديل بغاز الانارة ، وغاز الإنارة بالإضاءة الـكهربائية ، تغـير الماكياج . وتوزيع الأدوار ، وفـكرة الديكور ، أطاح الاهتمام بالدقة التاريخية بالملابس الخاطئة . وتعلم الممثل — النجم والريجسير والاكسسواريست الخضوع « للمخرج » .

قال أنطوان موضحا : « هناك نوعان من الاخراج : هذا الذى وصفته بأنه « تشكيلى » (ديكور ، وملابس واكسسوار واضاءة) ، وذاك الذى سأدعوه « داخلى » وهو فن مازال مجهولا عندنا ، وقد يكون بالفعل فى الشك فى الأعماق الجوهرية للعمل الفنى وعما فى هذا العمل الفنى من غموض سيكولوجى أو فلسفى ، وذلك بواسطة التحركات التى على الممثل أن يؤتيها ، أين نضع هذا الممثل ، متى وكيف نحركه حتى تصبح هـذه التحركات كشفا عن « الخبايا » الغامضة للحركة والـكلمات » .

هز كل من « المسرح الحر » (Theatre-Libre) ، و « مسرح الفن » (Theatre-d'Art) لبول فور (Paul Fort) و « مسرح الفيوكولومبيه » (le Théatre Vieux-Colombier) مـع جاك كوبو Jacques Copeau وحركة « الـكارتيل » (Cartel) الفرنسية ، أسس المسرح القديمة . وندد جاك روشيه (Jacques Rouché) بالاهمـال الذى أودع فيه الفن الغنائى واكتشفت باريس باليـه دياجيليف (Diaghilew) الروسى ، وباليـه رولف دى ماريه (Rolf de Maré) السويدى ، وكاف الرسامون بالمسرح فى أوربا ، وبطريقة أقل استعراضا ، كانت أفكار الانجـليزى أ . ج . كريج الاصلاحية والسويسرى أ . آبيا ونظريات أنتونان آرتو (d'Antonin Artaud) تسير حثيثاً فى طريقها ، بينما التعبيرية تزحف على ألمانيا ، والمستقبلية التى ولدت فى ايطاليـا مع مارينتى ، وبرومبولين (Prampolini) ترجع إلى الوراء

كان رينهاردت ، وبيسكاتور (Piscator) ومايرهولد يقومون باخراج لافت للنظر. وكان معمار صالات العرض يبدو عنيفا غير مرض. حذف صف الأنوار ، واستبدال الديكور التقليدى بأجهزة ذات طوابق عدة ، وأعيد تنظيم الفضاء المسرحى .

وطيلة فترة الأبحاث هذه ، أنكر عدد من التجارب، وأهملت بعض الأفكار المتقدمة أو أسىء استعمالها . وأفرط فى استخدام الوسائل التكنيكية الجديدة التكييف الصوتى ، والمقاطع المصورة سينمائياً ، والديكور المعروض سينمائيا دون إيجاد أعمال فى مستواها .

ربما انبثق من هذه البوتقة، بعد زوال المهارة غير المفيدة وإعادة التكنيك إلى مكانة الصحيح ، عمل باق جدير بانتباه جمهور اليوم. وربما استطعنا أن نحقق أمنية بيسكاتور الذى — بعد أن خلط كل الوسائل الموضوعة تحت تصرفه. الديكور ، الممثلون ، الموسيقى ، والسينما ، والإضاءة — ود أن يكون :

« التمثيل بلا ديكور ، ولا أزياء ، ولا ملابس (بديهى أنى عندما أقول) « بلا ملابس » أتحدث عن الروح لا عن الجسد. لنفهم أخبار الحقيقة حتى مادة وجودنا » .

ذلك أن الفنان يستغرق فى تأمل فنه ، عندما يسيطر على أى تكنيك ، ويعود إلى التساؤل عن لغز الحياة ، من خلال هذا العالم الذى يعيد خلقه فكريا.

أوديت أصلان

تعريف المسرح

جماليـــــــــاته

أخلاقيـــــــــاته

أفلاطون :

أفلاطون (٤٢٧ — ٣٤٧ قبل الميلاد) فيلسوف إغريقي تتلمذ على يدى سقراط ، وأسس أكاديمية أثينا . كان يفضل الحديث بالحوار على التعليم ، ومع ذلك خلف لنا مؤلفات عدة عن مذهبه :

« الجمهورية » «La République»، «والسياسة» «La Politique» « والقوانين » « Les Lois » ، « والكريتون » « Le Criton » ، . . . الخ ؛ عالج أفلاطون أصول الكلام فى « كراتيل Cratyle » والجمال والحب فى « المادبة Le Banquet » ، وخلود الروح فى « الفيدون Le Phédon » ، وعلم البيان فى « فيدر Phédre » ، والميتافيزيقا فى « ثيتيت Théététe » . لكنه عاقب الشاعر ونفاه بلا رحمة من « جمهوريته » المثالية ، متهماً إياه بنشر الفساد وإثارة الأهواء العنيفة عن طريق المأساة والملهاة .

أتعتقد أنه يجب ، فى أية دولة تحكمها أو ستحكمها القوانين الجديدة يوماً ، أن نترك التعليم والتسلية اللذين تهبهما إيانا بنات الأدب تحت تصرف الشاعر ، وأنه يمكن السماح للشعراء بحرية اختيار ما يعجبهم ، بالنسبة للوزن والنغم والكلمات ، ليلقنوه بعد ذلك فى الكورس لشباب ولد عن مواطنين فاضلين ، دون الاهتمام بما إذا كانت هذه الدروس سترشح هذا الشباب للفضيلة أم أم للرذيلة ؟ القوانين ((Les Lois) , livre II, trad. V. Cousin, 1831)

إلى جلوكين

« سنقول عن الشاعر المقلد إنه يدخل حكما سيئا فى نفس كل فرد ، لأنه يرضى فيها ما يخالف الصواب ، ولا يقدر على تمييز الأكبر من الأصغر ، بل إنه ينظر ، على عكس ذلك ، إلى ذات الأشياء على أنها كبيرة تارة وصغيرة تارة ، ولا ينتج إلا أشباحا ، ويقف على مسافة بعيدة جداً عن الواقع .

— طبعا

— ومع ذلك ، لم نتهم الشعر بأخطر أضراره بعد أن يكون قادراً بالفعل على إفساد حتى الأناس الفاضلين ـ باستثناء عدد قليل منهم يعد بلا شك أمراً مخيفاً جداً .!

— بالتأكيد ، إذا كان له هذا الأثر .

— اسمع ، وخذ مثلا أفضلنا . عندما نستمع إلى هوميروس أو أى شاعر مأساوى آخر وهو يقلد بطلا يتألم ، ويسترسل فى تأوهات فى مقطع طويل ، أو يغنى ، أو يضرب صدره ، نحس ـ أنت تعلم ذلك ـ بالمتعة ، ولا نمانع فى أن نشارك هذا البطل فى عواطفه ، وفى غمرة حماستنا ، نمتدح من حرك فينا مثل هذه الميول إلى أقصى درجة ممكنة ، ونصفه بأنه شاعر مجيد .

— أعرف ذلك ، وأنى لى أن أجهله ؟

— لكنك استطعت أن تلحظ أنه عندما يلم بنا خطب داخلى ، نضع نخوتنا فى اتخاذ الموقف المضاد والبقاء فيه ، ونعرف كيف نظل هادئين أقوياء القلب ، لأن ذلك من شيم الرجال ، ولأن السلوك الذى كنا نصفق له منذ حين لا يناسب إلا النساء .

— لاحظت ذلك .

— أجميل إذن أن نصفق عند رؤيتنا لرجل لا نريد أن نشبهه ـ بل وقد نخجل منه ـ وأن نستمتع بهذه المشاهدة ونثنى عليها بدلا من أن نشمئز منها ؟

— لا ، بحق زيوس لا يبدو لى هذا منطقياً .

— بلا شك ، خاصة إذا بحثت الأمر من وجهة النظر هذه .

— كيف ؟

— إذا أخذت فى اعتبارك أن العنصر النفسى الذى نكبح جماحه فى مصائبنا الخاصة ، ويتعطش إلى الدموع ، ويرغب فى الارتواء بكثير من التأوهات — وتلك أشياء من طبيعته أن يرغب فيها — هو بالذات ما يعمل الشعراء على إرضائه وتلهيته ، وإذا أخذت فى اعتبارك ، من ناحية أخرى ، أن أفضل العناصر فى ذاتنا — لأن العقل والمادة لم يشكلاه بعد بما فيه الكفاية — يهمل دوره كحارس لهذا العنصر الميال إلى التأوهات ، بحجة أنه مجرد متفرج على مصائب الآخرين ، وأنه لا ينبغى أن يخجل من مديحه أو الرثاء له ، إذا ما سكب شخص آخر يدعى أنه رجل خير الدموع فى وقت غير مناسب ، وأنه يعتقد أن منعته كسب لا يحتمل أن يمتنع عنه باحتقاره للعمل الفنى فى مجموعه . ذلك أنه يخيل إلى أن قليلا من الناس يتيسر لهم التفكير فى أن ما نحس به بالنسبة لمصائب الآخرين نحس به بالنسبة لمصائبنا نحن ؛ لذا يصعب علينا ، بعد إشباع حسنا بمصائب الآخرين تلك ، أن نكبحه فى مصائبنا .

— ما من شىء أحق من هذا .

— ألا ينطبق ذات البرهان على الضحك ؟ عند ما تستمتع بشدة بمشاهدة ملهاة أو الاستماع إلى حديث مضحك ، فى الحياة الخاصة ، ولا تنفر من هذه الأشياء باعتبارها أشياء دنيا ، فى الوقت الذى تخجل فيه نفسك من الإضحاك ، ألا تسلك نفس السلوك الذى تتبعه حيال الانفعالات المؤثرة ؟ تستطيع عندئذ أن تشبع رغبتك فى الإضحاك ، تلك الرغبة التى كنت تكتمها بالفعل خوفا من أن تجر على نفسك سمعة الهزل ، وإذا أعطيتها بعض القوة ، استسلمت لها فى كثير من الأحيان بين خاصتك بحيث تصبح مؤلفا كوميدياً .

— هذا حق .

— ألا تخلف المحاكاة الشعرية آثاراً مماثلة ، بالنسبة للحب والغضب وأهواء

النفس الأخرى التى تصاحب كل واحد من أفعالنا ؟ إنها تغذيها بريها إياها ، فى حين ينبغى أن تجففها ، وتجعلها تحكمنا ، على حين يجب أن نحكمها كى نصبح أفضل وأسعد ، بدلا من أن نصير أرذل وأبأس .

— لا يسعنى إلا أن أقول قولك ...

— عندما تقابل إذن يا جلوكون بعض مقرظى هوميروس الذين يقولون إن هذا الشاعر علم اليونان ، وانه من الصواب ، عند إدارة الشئون الإنسانية أو تعليم ممارستها ، أن نأخذ مؤلفاته فى يدنا وندرسها ونحيا وفقاً لتعاليمها ، يجب طبعا أن تحييهم وتستقبلهم كأصدقاء ورجال على أكبر قدر ممكن من الفضيلة ، وأن تسلم بأن هوميروس أمير الشعر وأول الشعراء المأساويين ، ولكن يجب أن تعرف كذلك أنه لا ينبغى ، فيما يتعلق بالشعر ، أن تقبل فى المدينة سوى الأناشيد التى تمجد الآلهة وتقرظ رجال الخير ، وأنك إذا قبلت ، بنت الشعر المحبة للذات ، على عكس ذلك ، صارت المتعة والألم ملكين على تلك المدينة ، بدلا من القانون ، ومن هذا المبدأ المتفق دائماً على اعتباره الأفضل ، ألا وهو العقل .

— هذا حق تماماً .

— وما دمنا قد أفضينا إلى الحديث عن الشعر مرة أخرى ، فإننا نذكر ما يبرر نفينا لفن تلك طبيعته من دولتنا . « العقل أملى علينا ذلك ، ومع هذا نصرح بأننا سوف نقبل شعر المحاكاة فرحين ، إذا ما استطاع أن يثبت لنا بالأدلة القيمة أن له مكانة فى أية مدينة حسنة النظام ، لأننا نعى أثر السحر الذى له علينا » .

الجمهورية

« La République, » livre X trad. R. Boccou, 1958, Ld. Garnier, Paris.

آباء الكنيسة

ترتوليان :

ترتوليان (١٥٥ — ٢٣٠)عالم لاتيني تخصص فى اللاهوت واعتنق المسيحية بعد حياة صاخبة ، وكتب أبحاثا فى علم الأخلاق خاصة ، وحرر ما بين ١٩٧ و ٢٠٢ مؤلفة ضد المسرح « Contre les Spectacles »

* * *

يضحى بعض المهرجين البؤساء بشرفهم على هيكل فينوس وباخوس ويأتون بحركات وتحركات جسدية خليعة — وهى عار خاص بالمسرح الكوميدى — ؛ البعض يحط من قدر جنسه ، والبعض الآخر يشير إشارات فاحشة ؛ إن الشيطان هو الذى يلبس الممثلين الأحذية العالية حتى يكذب المسيح الذى قال إن ما من أحد يمكنه أن يضيف ذراعاً إلى قامته .

* * *

الشياطين أنفسهم هم الذين أوحوا إلى البشر بالميل إلى التمثيل المسرحى (. . . .)أيها الرب الرحيم ، وفر على عبادك الرغبة فى المشاركة فى لهو فى مثل هذا السوء .

* * *

كل هذه العقول الكافرة التى تعمل جاهدة على أن تقدم لكم هيئاً من المتعة تستمد موضوعاتها من الأفعال غير الشريفة التى تنسبها إلى آلهتكم .

قولوا لى من يضحككم عندما تشاهدون مسرحية مسلية لواحد مثل لينتولوس أو هوستيليوس ؟ مهرجوكم أم آلهتكم ؟ . .

(« Apologetique » chap. xv

على المسيحى أن يعاف التمثيل ؛ لأنه يخالف التقوى الحقة ، والعبادة الصادقة التى ندين بها لله ، والوعد العظيم الذى وعدناه يوم الغطاس بإنكار الشيطان وأباطيله وأعماله . التمثيل جزء من الوثنية وأباطيل الشيطان التى ينكرها المسيحيون عند عمادهم . هناك سبب آخر علاوة على هذا السبب الرئيسى — الوثنية — : يأمر الله بالاحتفاظ بهدوء وسلام الروح القدس ، وهو رؤوف ، رقيق بطبيعته ، وعدم إقلاقه بالغضب والملذات الإجرامية . كيف يتفق إذن مع التمثيل الذى لا وجود له إلا باضطراب العقل والقلب ؟ لا وجود لمتعة بلا هوى : والهوى يجر التنافس والغضب والثورة ، وتلك توابع لا تناسب نظامنا. إذا أتى امرؤ بلاهوى ليشاهد تمثيلية ما ، ولم يتأثر بها، لن تكون هناك متعة ، وسيقترف هو على الأقل ذنب عدم الفائدة الذى لا يناسبنا . هناك سبب آخر . . فجور المسرح ، حيث تمثل علانية كل الرذائل التى نخفيها بأكبر قدر من الحرص فى الأماكن الأخرى . ومن غير المعقول أن نبادر بالبحث فى التمثيل عما قد يولد الخجل أو الاشمئزاز فى باقى الحياة . لا ينبغى أن نحب صور ما لا ينبغى أن نفعله . والمسرح لا يمثل إلا أفعالا إجرامية ، أفعال القوة فى المأساة ، وأفعال الفسق فى الملهاة . ومن غير المعقول أن نحترم فنا نحتقر الذين يمارسونه لدرجة وصفهم بالعار . صب قانون الله اللعنة على الأقنعة ، وخاصة على الرجال الذين يلبسون ملابس النساء . هذه الاجتماعات مليئة بالأخطار . لا يذهب إليها بعض الرجال والنساء إلا ليرى ، ولا يذهب إليها البعض الآخر إلا ليرى ، وهو زينة غير عادية . إن المرأة التى تذهب إلى المسرح تعود وقد مسها الشيطان ؛ عندما آخذوا الروح المدنسة ، فى أثناء

التعزيم ، لتجرئها على مهاجمة امرأة مؤمنة ، أجابت بقحة : كنت على حق ، إننى لم أسع إليها ، بل وجدتها عندى .

يا لها من متعة يجدها العبد المسيحى فى احتقاره للعالم ؛ وتمتعه بالحرية الحقة وطهر الضمير والقناعة بالقليل وعدم خشية الموت ! إنكم تدوسون بأقدامكم آلهة الكفار ، وتطردون الشياطين ، وتشفون المرضى ، وتعيشون لله : تلك هى المتعة ، وذلك هو « تمثيل » المسيحيين .

ضد المسرح (« Contre les Spectacles. » trad. 1786)

القديس كليمون السكندرى

القديس كليمون السكندرى (تيتوس فلافيوس) (١٦٠ — ٢٢٠) كاتب وعالم مسيحى وتلميذ لبانتين رئيس مدرسة معلمى المسيحية فى الاسكندرية . عندما صار مسيحياً ورقى إلى رتبة قسيس ، لقبوه « بالقديس » . وللقديس كليمون مؤلفات عدة فى علم الأخلاق .

* * *

بلغ الترف حداً من الإفراط جعل الرجال ، وكذا النساء ، لا يفكرون إلا فى ألبستهم ، ويعتنون عناية فائقة بالتزين . إن هذا الهوى لدليل على اضطراب نفوسهم ؛ إذ ينحدرون عن طريقه إلى التنعم ويصبحون مخنثين تماماً . تكتظ كل المدن بأناس يزينون القوم ويصففون شعورهم ، وترى فى كل مكان حوانيت تغص بهذه الأنواع من صناع الزهو . هكذا يعيش هؤلاء الشهوانيون. لذا تراهم يميلون دائما إلى الانغماس فى أقذر اللذات . يهرعون كل يوم إلى المسارح وهى ملتقى للفساد لا ترى فيها إلا أشياء تخدش الحياء ، ويختلط فيها الرجال مع النساس ليتأمل بعضهم الآخر . تحرك كل هذه النظرات رغبات النفس السيئة ، لأن العيون التى اعتادت النظر إلى الآخرين تشعل نار الحب بالحرية التى تعطى لها . وعندما يخرج هؤلاء القوم من اجتماعاتهم الوثنية تلك ، يحلو لهم أن يرددوا الأغانى الدنيوية التى استمعوا إليها ، والتى تزخر بأحاسيس الحب المدنس . تمحو حياة الملذات هذه فيهم كل المشاعر المسيحية . يقولون إنهم يؤمنون بخلود الروح ، لكنهم لا يلبثون أن يشكوا فى أكثر المبادىء رسوخاً فى هذا الشأن . يقولون : فلنأكل ولنشرب ، لأننا سنموت غداً ، لكن الله قد حسبهم فى عدادالأموات ، دون الانتظار مدة أطول .

ويقول الكتاب المقدس إنهم يشغلون أنفسهم بدفن الموتى ، أى إنهم يسلمون أنفسهم للموت الزؤام .

عن الترف وضد المسرح . (« Sur le Luxe et Contre les Spectacles trad. 1786») .

القديس سيبريان

مجد القديس سيبريان (٢١٠ — ٢٥٨.) ، أبو الكنيسة اللاتينية ، سلطان النعمة فى « خطابه إلى دونات » « Lettre à Donat » وندد هو الآخر بالمسرح .

* * *

تتعلم الزنا من رؤية تمثيله ، والشر المسموح به علانيــة له من السحر ما يحدث معه أن بعض النسوة اللواتى جئن إلى المسرح وهن عفيفات يخرجن وهن فاجرات .

« رسالة إلى دونات » 250 « Epître à Donat »

* * *

ألقوا نظرة على المسارح : وسترون فيها أشياء تدعو إلى الشفقة والخجل فى آن واحد . تفخر المأساة بتمثيل الجرائم الماضية ، وتجدد هول قتل الأب أو الأم أو سفاح ذوى القربى ، خوفا من أن يمحو الزمن ذكرى هذه الأعمال المجيدة . لقد زالت هذه الجرائم ، ومع ذلك يجعلون منهـا أمثلة . أما هزل الممثلين المخجل فيمثل الفضائح التى ترتـكب فى المنازل ، أو يعلم الفضائح التى يمكن أن ترتـكب فيها ، إذ نتعلم الزنا عند رؤية شىء منه . ولأن سلطة الحاكم الذي يحبذ هذا الفساد ترضى ميولنا السيئة ، فان المرأة التى ذهبت إلى المسرح

وهى عفيفة تعود وهى فاجرة . فضلا عن ذلك ، كم بمقدور الأوضاع المخلة للمهرجين أن تفسد الأخلاق وتحرك الرذائل ! أية انطباعات لا يستطيع أن يولدها إنسان من هـــذا النوع ! إنه يهز الحواس ، ويرضى الأهواء ، ويبعد كل خجـل عن أعف النفوس . وعن الفساد الذى يسود العـالم
(« Sur la corruption qui régne dans le Monde trad. 1786) »

القديس أوجستان

عاش القديس أوجستان (٣٥٤ — ٤٣٠) أشهر آباء الـكنيسة حياة صاخبة فى بادىء الأمر ، وتشهد بذلك « اعترافاته » . ونحن مدينون له « بأحاديث فلسفية Dialogues philosophiques » ومواعظ Sermons » رنانة .

إن الألعاب المسرحية التى تروى وتمثل فيها جرائم الآلهة تقام إكراما لهم ، وتعد من الأشياء الإلهية ؛ رغبت الآلهة فى هذه الألعاب ، وأمرت بها بشدة ، وتنبأت بكوارث كبرى إذا لم تقم ، وعاقبت بقسوة من أهمل الاحتفال بها ، وعرفت الناس أن غضبها قد سكن باقامة هذه الألعاب ؛ مثال ذلك ما حدث للقروى لاتينيوس ، أو بالأحرى آثينيوس ، الذى كشف له الآلهة ثلاث مرات فى الحلم عن رغبتهم فى إعادة إقامة الألعاب الرومانية .

القديس يوحنا كريزوستوم

خلف القديس يوحنا كريزوستوم (٣٤٤ — ٤٠٧) أبو الـكنيسة اليونانية ذو الخطابة الحامية ، عدة كتابات .

* * *

أطلب منكم جميعاً أن تتجنبوا المقام المشئوم فى « صالات » العرض ، وأن تحولوا عنها من يختلفون إليها (. . .) . أود لو أنك قابلت رجلا شاهد عرضا

مسرحياً منذ هنيهة ، ورجلا آخر خرج لتوه من السجن : سترى إلى أى حد نفس الأول واجفة مضطربة وكأنها كبلت فعلا بالأغلال ، وإلى أى حد نفس الثانى مطمئنة حرة سامية .

* * *

تولد المتعة التى نجدها فى المسارح والتمثيليات البغى ، والمجون ، وشتى ألوان الفجور .

« الموعظة الخامسة عشرة إلى شعب أنطاكية » Homélie 15 au peupau, D'Antioche »)

* * *

عندما تغادرون المسرح ، يبدو بيتكم بسيطا لأن روائع الإخراج ما زالت فى ذهنكم ، ولا تعجبكم زوجتكم لأنها أقل جمالا وتبرجاً من الممثلة أو الراقصة التى صفقتم لها ، وتعكسون ملالكم على من يحيطون بكم .

* * *

ليس من شأننا أن نمضى الوقت فى الضحك والتسلية واللذة ، لأن هذا لا يجدر إلا بالممثلين والممثلات . ليست هذه روح الذين قيضت لهم حياة سماوية وأدرجت أسماؤهم فى كتاب الحياة ، وإنما هى روح الذين يقاتلون تحت ألوية الشيطان . نعم يا إخوانى الشيطان هو الذى جعل من ألوان التسلية هذه فنا يستميل به جنود المسيح ، ويغير به قوة الفضيلة كلها . لهذا الغرض أمر باقامة المسارح فى الميادين العامة (. . .) .

نرى فى المسارح نساء تخلين عن كل خجل ، ودرسن الفجور ، ينفثن سم الفسق فى أعين كل من ينظر إليهن ، بنظراتهن وكلماتهن ، ويتآمرن على ما يبدو ، بفضل الأبهة المحيطة

بهن على سحق العفة وجعل أنفسهن أدوات مرئية للشيطان في عزمه على تضليل النفوس. أخيراً كل مايعمل في هذه التمثيليات : الكلمات ، والملابس ، وطريقة السير ، والصوت ، والغناء ، والنظرات ، وصوت الآلات ، والموضوعات ذاتها ، لايحمل إلا على الشر ، وكل ما فيها ملىء بالسم وينطق بالدنس .

كيف تأملون إذن أن تظلوا طاهرين ، بعد أن يسكر الشيطان روحكم ، ويعمى بصيرتكم ؟ ذلك أنه يريكم هنا كل ما في الرذيلة من عار ، فساد النساء والرجال والشبان . ستقولون لى : ماذا ؟ أتريد أن نغلق المسرح إلى الأبد ؟ وأن نقلب كل شيء لطاعتك ؟ لقد انقلب كل شيء بالفعل يا إخوانى ، من أين تأتى كل هذه الفخاخ التى تنصب كل يوم لعفة الزواج، إن لم يكن من التمثيليات المخجلة تلك ؟ ألا تنتج عنها حالات الزنا التى ملأت كل شيء اليوم ؟ ستقولون لى : من ذا الذى جعله المسرح زانيا ؟ وسأسألكم أنا على العكس : من ذا لم يجعله المسرح زانياً ؟ لو كان في استطاعتى أن أسمى الأشخاص هنا لأريتكم إلى أى حد ضللت النسوة العاهرات اللواتى يظهرن على المسرح الرجال ، بالتفرقة بينهم وبين اللواتى ربطهم الله بهن. ستقولون لى : ماذا ؟ أنخالف القوانين ونهدم المسرح الذى تسمح به ؟ عندما تهدمون المسرح لا تخالفون القوانين ولكن تنهون عهد الظلم والرذيلة ، لأن المسرح طاعون المدن . عنه تنشأ كل الاضطرابات . والمتسببون فيها هم من اعتادوا حياة المسرح ، الذين يبيعون أصواتهم كسباً للعيش ، ولا شغل ولا دراسة لهم إلا قول المنكر وفعله .. كل هؤلاء الشبان الذين اعتادوا حياة الفراغ واللهو والمتعة .

ماذا أقول عن الأفعال الدنسة والجرائم الأخرى التى ترتكب فى هذا المكان ؟ ستقولون لى أنذهب إذن ونهدم المدرج كله ؟ ليته يهدم ، وإن كان قد صار إلى هذا من أمد بعيد بالنسبة إلينا . قلدوا على الأقل البرابرة الذين يستغنون عن كل هذه الألعاب . أي عذر يبقى لدينا إذا كنا ، نحن المسيحيين

أى مواطنى السموات وشركاء الملائكة لا نحسن السلوك فى هذا الشأن مثل الوثنيين والكفار ؟ .

ضد المسرح (Contre les spectacles) Trad. 1786

القديس توماس

القديس توماس (١٢٢٥ — ١٢٧٤) عالم فى اللاهوت ، أبدى سعة فهم أكثر بالنسبة للمسرح ، واشتهر بتعليقه على أرسطو .

التمثيل ضرورى للمشاركة فى حياة البشر . وكل ما يفيد المشاركة فى حياة البشر يمكن أن يبرر أية مهنة ؛ ليست مهنة التهريج القائمة على تعزية الناس محرمة إذن فى حد ذاتها ، والمهرجون ليسوا فى حالة إثم ، بشرط أن يؤدوا أدوارهم باعتدال ، أى دون الالتجاء إلى المصاحبات والشئون المحرمة ؛ ويترتب على ذلك أن الذين يؤجرونهم بطريقة معقولة لا يخطئون . وإنما يسلكون سلوكا عادلا يمنحهم هؤلاء المهرجون مقابلا له .

بهـــــــاراتا

جمع بهاراتا Bharata نخبا من عدة كتب ثبتها فى شكل مكتوب : « الناتيا كاسترا » ، وهو بحث تقليـــدى فى الفن المسرحى الهندى ، ولأن « « الفيداس » الأربع التى تطلع على أوليات المعرفة المقدسة عسيرة الفهم ، اراد الإلهة براهما أن يؤلف « فيدا » خامسا يلقن أبسط العقول ، شعرا ، معرفة دوافع السلوك الإنسانى الأربع : الأملاك المادية ، دوافع الجسد الرغبة والهوى ، دوافع الشعور ، الواجب ، دوافع أخلاقى ، والرغبة فى تحرير الدوافع السالفة ، وطبيعتها فوق الدنيوية . المسرح أداة للتعليم وخلق حالة انفعالية . وهو بمنأى عن التعرض للعداء الدينى ، بل انه يحظى بالبركة الإلهية .

قال براهما

١٠٥ — « يصف المسرح ظواهر هذا العالم الثلاثى كله .

١٠٦ — « القانون تارة ، والأداء تارة ، والغنى تارة ، والطمأنينة تارة ، والضحك تارة ، والهوى تارة ، والموت العنيف تارة .

١٠٧ — « المسرح قانون للذين يتبعون القـانون ، وهوى للذين يهبون أنفسهم للأهواء ، وتعليم للذين يسيئون التوجه ، وسلطة عليا للذين يعرفون كيف يتوجهون .

١٠٨ — « إنه يعطى الجرأة للأغوات ، والنشـاط للمتظاهرين بالشجاعة ، إنه يقظة الغافلين وذكاء العلماء .

١٠٩ — « وتسلية السادة العظام ، وراحة البائس ، وغنى الذين يعيشون على الغنى ، وعزاء الأفئدة المضطربة .

١١٠ — « جعلت هذا المسرح مطابقاً لحركة العالم ، لأنه يرتدى مختلف مظاهر الحياة ويتقمص مختلف مراحل الحركة .

١١١ — « إنه مكان يتجمع فيه نشاط المتفوقين والمتخلفين والمتوسطين من البشر ، إنه يعطى التعليم المفيد ، ويمنح كل الملاذ ، ومن بداية التمثيل حتى نهايته .

١١٢ — « سيكون هذا المسرح إذن مصدر تعاليم للجميع ، وذلك عن طريق الطعم والمشاعر وسبل الحركة كلها .

١١٣ — « سيكون هذا المسرح ملجأ للجميع فى هذه الحياة للذين يطاردهم الشقاء ويطاردهم العمل ، ويطاردهم الحزن ، أو تحرقهم النار الداخلية .

١١٤ — « سيكون هذا المسرح مصدر تعاليم للجميع ، يقوى الذكاء ويشير إلى طريق القانون والمجد والحياة الطويلة والنعمة .

١١٥ — « ما من معرفة ، ما من مهنة ، ما من علم ، ما من فن ، ما من شكل أو منهج لا يرى فى هذا المسرح .

١١٦ — « لا سبيل إلى أن تجدوا فيه إذن مدعاة للحقد على الخالدين ، لقد جعلت هذا المسرح فى شكل القارات السبع .

١١٧ — « يجب أن تعرفوا أن المسرح يمثل الأعمال الكاملة للآلهة والمتمردين للملوك والشعب وأنبياء الكلمة المقدسة .

١١٨ — « إن ما يدعى بالمسرح لهو الطبائع الفردية فى العالم أجمع ، بمزيجها الخاص ، مزيج من السعادة والشقاء ، مقدمة بالإشارات الجسمانية ووسائل التعبير الأخرى .

١١٩ — « سيقدم المسرح التسلية للناس ، ويهيئ مكانا للمقابلة لكل من المعرفة المقدسة والعلم والأساطير : هكذا سيكون » .

الناتيا كاسترا

(«Natya Castra» I. I. trad.René Daumal, Cahiers Cie Barrault xxII Ed. Julliard, Paris,)

هروزفيتا

هروزفيتا Hroswtiha (٩٣٥ — ٩٧٣ تقريبا) شاعرة ساكسونية لغتها اللاتينية . لا نكاد نعرف شيئاً عن هذه المرأة التى أثنى الكثيرون فى ذلك الوقت ، على قصائدها المأخوذة عن عن تراجم القديسين ومسرحياتها المكتوبة بالسجع .

وصف عظمة النفوس البريئة

يفضل الكثيرون من بين الكاثوليكيين (ولا يمكننا أن نتبرأ نحن كلية من هذا المأخذ) ، عندما يفتنهم أدب الكلام الرشيق ،عبث كتب الكفار على فائدة الكتب المقدسة . هناك أيضاً آخرون لا ينفكون ، فى كثير من الأحيان وبالرغم من تمكهم بالكتب المقدسة واحتقارهم الشديد للمؤلفات الوثنية الأخرى يقررون أكاذيب تيرونس ويلوثون أفئدتهم بمعرفة الأفعال الإجرامية ، عند ما يستحوذ عليهم سحر الإلقاء ، لهذا السبب لا أخشى أنا ، « صوت جندر شهايم القوى » أن أقلد فى كتابى شاعراً يسمح الكثيرون لأنفسهم بقراءته ، كى أمجد ، بالقدر الذى تسمح به موهبتى الضعيفة ، عفة العذارى المسيحيات الجديرة بالثناء مستخدمة شكل التأليف الذى استخدمه القدماء فى تصويرهم لفسق النساء الفاجرات المخجل . لكن هناك أمراً يجعلنى أرتبك ، وغالبا ما يجعل حمرة الخجل تتصاعد

إلى جبيني . لقد اضطررت ، بطبيعة هذا العمل ، إلى شغل عقلى وقلمى بتصوير الهذيان المحزن للنفوس التى تستسلم للحب الحرام ورقة الأحاديث الغرامية الخداعة ، وكلها لا يسمح لنا حتى بمجرد الإنصات إليها . مع ذلك ، لو أن الحياء منعنى من معالجة هذه الموضوعات . لما استطعت أن أبلغ غايتى ، ألا وهى وصف عظمة النفوس البريئة ، بقدر المستطاع . . .

مقدمة المسرحيات :

(Praface des Comedies, trad. Charles Magnin, 1845) .

مونتانى :

مونتانى Montaigne (ميشيل ايكيم ، سيد) (١٥٣٣ — ١٥٩٢) نبيل عادى من غرفة الملك ، ومؤلف « التجارب » des Essais وهى عمل إنسانى أساسى يدل على فكر سام ولا يستبعد أبدا حب الطبيعة والحياة . هذا ودافع مونتانى فى مؤلفه عن الممثلين الذين يضطهدهم المجتمع .

* * *

اتهمت دائماً بالوقاحة أولئك الذين يدينون المسرح:

هل أدخل فى حسابى موهبة صباى تلك : ثقة الوجه ، ورشاقة الصوت والحركة ، عند تأديتى للأدوار التى كنت أضطلع بها ؟ ذلك أنى قمت ، قبل الأوان .

« كنت أكاد آنذاك فى الثانية عشرة من عمرى»[1] .

بأداء الأدوار الأولى فى المسرحيات اللاتينية — مسرحيات ، بوكانن ، وجيرونت ، وموريه — التى كانت تعرض فى مدرستنا ، مدرسة جين . وكان أندرياس جوفيانوس ناظرنا أعظم نظار فرنسا بلا منازع فى هذا المضمار .ولقد كان هذا شأنه أيضاً فى النواحى الأخرى لوظيفته ، التمثيل تدريب أوصى به النبلاء من الشبان ، ولقد رأيت أمراءنا أنفسهم يقبلون عليه باخلاص وطريقة ممدوحة ، مقتدين فى ذلك ببعض القدماء .

كان التمثيل مهنة مباحة لأشراف القوم عند اليونان :

« كشف عن خطته للمؤلف المأساوى أريستون . لقد كان رجلا مرموقا من حيث المولد والثروة ، وكان فنه لا يحط من قدره ، ذلك أنه لا يوجد شىء مخجل عند الإغريق [2] ».

لقد اتهمت دائما بالوقاحة أولئك الذين يدينون هذا اللون من اللهو ، وبالظلم أولئك الذين يحرمون دخول مدننا على الممثلين الجديرين بذلك ،

---

(١) فيرجيل : Eglogues .

(٢) تيت ليف ، XXIV,24 .

ويحسدون الشعب على هذه المتع العامة . يعنى النظام الحسن بجمع المواطنين والتوفيق بينهم ،مثلما فى الاحتفالات التقية الجادة والألعاب ، وتزداد الصداقة والعشرة نتيجة لذلك . ثم إنه لا يمكن منح تسلية أكثر نظاما من تلك التى تمنح فى حضرة كل واحد ، وتحت بصر الحاكم نفسه. وقد أجد من الحكمة أن يكافىء بها الحاكم أو الأمير مدينته أحيانا ، على حسابه ، فى طيبة وحنان شبه أبويين ، وأن توجد فى المدن المزدحمة بالسكان أماكن مهيأة ومخصصة لمثل هذه العروض المسرحية : أن توجد أية تسلية تبعد عن الفعل السىء الذى يؤتى فى الخفاء . (المقالات ، الكتاب I فصول XXVI)

باسكال

بليز باسكال Pascal (١٦٢٣ — ١٦٦٢) كاتب ومفكر فرنسي يريد في مؤلفه:

« حقيقة الديانة المسيحية »

La Vérité de la Religion chrétienne

أن يقنع الملحدين ويعيد المسيحيين إلى اتباع تعاليم الإنجيل. يبني باسكال كل شيء على فكرة الله، وتشهد على ذلك « الخواطر Pensées » وحياته. ولم يكن ليستطيع أن يرضى عن المسرح، متعة القرن آنذاك.

يولد المسرح الأهواء

جميع التسليات الكبرى خطرة على الحياة المسيحية، لكن لا توجد، بين كل اللواتي اخترعهن العالم، من يخشى أمرها أكثر من المسرح. إنها تمثيل طبيعي رقيق للأهواء إلى حد يهز تلك الأهواء ويولدها في النفس، وخاصة هوى الحب، لا سيما إذا صور على أنه عفيف جداً، وشريف جداً. ذلك أنه، كلما بدا الحب بريئاً للنفوس البريئة أصبحت هذه النفوس قادرة على التأثر، إن عنفه يرضي فيناحب الذات الذي سرعان مايرغب في إتيان نتائج مماثلة لتلك التي يراها مصورة بمثل هذا الإتقان، ويجعلنا نعي، في الوقت نفسه صدق المشاعر التي نراها على المسرح، تلك المشاعر التي تنزع الخوف من الأرواح الطاهرة التي تتخيل أن حبها، حبا في مثل هذا التعقل، لا يخدش النقاء.

هكذا نذهب من المسرح وقلبنا مفعم بكل مفاتن الحب ولذاته، وعقلنا وروحنا مقتنعان ببراءته، إلى حد يجعلنا مهيئين تماماً لتلقي أولى انطباعاته، أو بالأحرى، للبحث عن الفرصة التي تولد تلك الانطباعات في قلب شخص ما، لنتقبل ذات المتع وذات التضحيات التي رأيناها مصورة في المسرحية باتقان.

الأفكار « عن المسرح ».

(« Pensées » « de la Comédie »)

جوست فان دن فوندل :

جوست فان دن فوندل « Joost Van Den Vondel » (١٥٨٧ — ١٦٧٩) شاعر مأساوي وأمير الشعراء النبير لنديين الذي كتب على وجه الخصوص ، بعد Gysbreght van Aemstel (١٦٣٧) — وهي مسرحية تمجد أمستردام — « جوزيف في دوثان Joseph à Dothan » (١٦٤٠) ، و « لوسيفر Lucifer » (١٦٥٤) ، و « جفتيه Jephté » (١٦٥٩) ، و« آدم في المنفى Adam en exil » (١٦٦٤) ، تعرض هـذا الشاعر طيلة حياته لمنازعات مع الكهنة البروتستنتيين الذين حاولوا ونجحوا تقريبا في منع عرض مسرحياته . هذا وقد شن أحدهم — ويدعى فيتوروبجل (عام ١٦٦٠) — هجوما لاذعا وخارقا للعادة على المسرح عامة ، وعلى فوندال خاصة . سنجد فيما يلي رد الشاعر عليه . مما يفسر ، من ناحية ، كثرة المراجع والإشارات إلى التوراة ، لأن فوندل يريد أن يهزم العدو على أرضه ذاتها ، ومن ناحية أخرى ، الطابع المفكك ظاهريا لهذا « الدفاع عن حقوق المسرح » : يفترض فوندال أن مقالة فيتوروبجل الانتقادية معروفة ويرد عليها نقطة بنقطة .

قال الهولندي [1] الشهير الضليع ، المتحد مع الفلسفة والآداب ، الذي خلف لنا كومة من الكتب الزاخرة بالعلم الواسع ، والذي كرمته روتردام ، مسقط رأسه ، أخيرا باقامة تمثال برونزي له : لا يمكن أبداً نشر مؤلف دون ضمان حماية مقدمة متنبهة له . ويقول مثل معروف : من يعمل على حافة الطريق يتعرض لأكثر من صدام . هكـذا الحال بالنسبة للمسرح ، وخشبة المسرح ،

---

(١) ايراسم .

والمسرحيات الذى يرتاب فيهم إلى درجة كبيرة أناس لارأى لهم ، لا يدرك عقلهم الضعيف قيمة فن يرجع إلى أقدم العصور ، فن نجده لنا كثيرون من الحكماء وذوى الذكاء الرفيع . نعترف صراحة بأننا لم نستطع أن نفهم أبداً لم يقال عن بوم الكنيسة انه فارس الحكمة وعصفور الإلهة بالاس . ان بوم الكنيسة يحب الظلام ويكره النور ، ويذهب لامتصاص زيت القناديل المقدسة ، ويهاجم ليلا الهواء أصدقاء الدجى ، ويشبع من هذا القنص ، ولا يبدو لنا أن لكل هذه الصفات أية صلة بالحكمة . قد تنجلى أسرار الطبيعة ، تلك التى سبر غورها علم الإغريق فى أثينا ، وهم أصحاب السلطة العليا فى الحكمة قد تنجلى بلا شك لأعيننا تلقائياً منذ الصغر ، وفى هليوبوليس ؛ تعليم « التريمجيست » Trimégiste المنير وتعليم أتباعه ، المصريين ذوى الذكاء الحاد المولعين باستبطان الطبيعة ، ولو أننا أكسبنا حواسنا رهافة بدراسة علاماتهم المقدسة ، تلك الرسوم الهيروغليفية المنقوشة إلى الأبد على المسلات . لكن ، من الأفضل أن نستمر فى دهشتنا أمام لغز (البوم) ، بدلا من أن نعرض أنفسنا لدق العنق لو أردنا أن نتسلق منحدراً وعراً ، كى نحل لغزاً مازال عقلنا يعجز عن إدراكه . إن مانتنويه فى هذا المقام هو أن نرفع صوتنا بعض الشىء لصالح شرعية المسرح ، وإن كان الكثيرون قد نطقوا بهذا الدفاع ، مع ما يكفى من من الأدلة المؤيدة . إنا ندعو مستمعينا إذا كانوا قد ألقوا السمع إلى نهاق من دأبوا على سب المسرح إلى التفضل بوقف حكمهم لحظة ؛ وتطبيق الحكمة الرائعة : Audi et alteram partem اسمع ثم احكم ، التى كنا نقرؤها فيما مضى عن باب مبنى بلديتنا ، وعدم النطق بحكم سابق لأوانه على المهيمنين على المسرح والممثلين ، قبل استطلاع الأمر بعناية . بعد تسلحنا بهذا الأمل ، نواصل مهمتنا ؛ ولنحاول أن نعرف المسرح أولا :

المسرح « بلاتوه » مرتفع ، معد كما تتطلبه أدوار الشخصيات التى تزيت وتنكرت ، كل حسب حالها ، وتمثل بكلماتها وحركاتها رواية حقيقية ، أو رواية خيالية شبه حقيقية ، أو تمثيلية مضحكة ، بالاختصار مسرحية جديرة

بالسمع والمشاهدة علنا ، وذلك لإفادة القوم وتسليتهم . سيمكن هذا التعريف البسيط العقلاء من تقرير ما إذا كان فن المسرح يستوجب الذم بالقـدر الذى يدعيه الأغبياء الذين يهدفون إلى ضياعه ، بحجة رغبتهم فى حطحمل شكوكهم.
وإذا ما عرف المسرح على هـــذا النحو ، بدأ شىء من الشبه بينه وبين منبر الخطيب الذى يذكر على وجه الخصوص بعض الحوادث المأخوذة عن تاريخ العالم المضطرب ، التاريخ المقدس والدنيوى على السواء ، عند عرضه حكمته ومعرفته أمام التلاميذ وأذهان أخرى ممتازة فى أكاديمية ما . لهذا التعريف أيضـاً صلة بلوحات رسامى التاريخ ، تلك اللوحات المتقنة التـكوين التى تثير الإعجاب أو الاشمئزاز حسب موضوعاتهـا إذا ما نظرنا إليها ، ولو قليلا ، من الزاوية المناسبة . استحق فن رسامى التاريخ اسم الشعر الصامت عند الأقدمين ، كما أن الشعر تطلع إلى اسم : الرسم الناطق . وينطبق هـذا بصفة خاصة على الشعر المسرحى الذى يضع شخصياته الناطقة على خشبة المسرح مباشرة . وما هـذا بحال الخطيب الذى يمثل هذه الشخصية أو تلك . هناك أيضا فرق بين الخطيب والممثل . الهدف الذى يرمى إليه الخطيب، عندما يتقمص أحياناً ـ وفقاً لقواعد علم البيان ـ شخصية ما عندما يتـكلم باسم الله، أو الملاك، لنا أو الملك، أو الضابط ، أو الوطن الحر ، إلخ ... هو الأخذ دائماً بمجامع قلب المستمع وإقناعه بوجهات نظره بهدوء ، دون أن يشعر ، مما يجعل أسلوبه ملائماً لطبيعة الموضوع . أما المؤلف المأساوى — ولقد سبق أن قلنا ذلك — فيستهدف ، على العـكس ، كبح الأهواء الثائرة وتلقين الأخلاق الحميدة . وهذا الهدف هو بعينه ذلك الذى عينه الحـكيم العجوز فيثاغورث للموسيقى . أما عن الملهاة ، فهى تخفف الحمل عن النفوس الضجرة ، وتسرى عن الساسة والضباط الذى أنهكتهم المتاعب الدائمة التى يجرها اشتغالهم بالشئون العامة . وإذا كانت الغاية التى يقصـدها الخطباء والرسامون نافعة فـكيف تـكون الغاية التى يصبو إليها المسرح بكل براءة ضارة ؟ إن الشىء الحسن فى حد ذاته لا يمـكن أن يوصف أبداً بالسوء (إلا فى حالة النهى الصريح الصادر عن الله أو عن نوابه فى الميدانين الدينى

والعالمى ، أو عن أشخاص فطنين مجربين عقلاء : حتى ثمرة الفردوس الجميلة الحسنة ، التى ستظـل حسنة فى جوهرهـا ، والتى تعد سيئة بالنسبة للتحريم فقط . فى استطاعتها ، فى مثل هذه الحال، أن تسمم الروح والجسد وأن تجر سلسلة لا تنتهى من الـكوارث) إذا أردنا أن نبعد دائماً الا ستعمال الشرعى لنتلافى التطرف . فعلينا أن نتساءل : أيوجد فى العالم شىء واحد يمـكن أن يفلت من المعول ويظل كاملا ؟ قد يصل بنا الأمر حسب المثل الذى ذكره بلوتارك إلى استئصال كل الـكروم من جذورها لمعالجة الإفراط فى شرب النبيذ . فى حين يؤكد الحـكيم المعصوم من الخطأ (داود الملك) LePsalmiste أن النبيذ يسر قلب الله والبشر .

* * *

لا يتوصل المهيمنون على المسرح إذن إلى فهم تلك الطريقة المخجلة التى يجربها الفن المسرحى فى الوحل ، ويستشهدون بما فى التشهير بالمسرح بلا مراعاة لأية حقيقة —ووصفه بأنه عمل ملحد ومكان مشبوه ، من ظلم وسفاهة واسترذال . يتطلعون مستمتعين إلى زجاج الـكنائس ، وأبواب الأرغن ، — والـكابيتول الجديد [٢] ، عجيبة الدنيا الثامنة ولا يجدون فى كل مكانٍ سوى تماثيل ولوحات تمثل مشاهد مقدسة أو دنيوية . ولا يتهمون بالوثنية المنبر الذى يعرض، فى نتوئه ذات الشغل الدقيق، أعمال الرحمة لأعين المؤمنين، لأن الصور ، كما قيل دائماً ، كتب الشعب . افتحوا التوراة من رواية الخليقة إلى رؤية يوحنا الإنجيلى ولسوف ترون باستمرار كيف لجأ الله ـ قبل وفى أثناء و بعد الشريعة ـ إلى ألوان شتى من الرؤى والأحلام ، ليعطى البطاركة والملوك والأنبياء والرسل

---

(٢) مبنى البلدية الجديد فى أمستردام ، الذى افتتح عام ١٩٥٥ .

صورة حية لنفسه [٣] ، وليكشف لهم عن نعمته وحبه وعدالته وجلاله وروعته وإرادته .

رأى نوح ، أول زراع الكروم ، القوس الأول ، الذى أخبره بأن الله لن يفنى البشرية بطوفان آخر ، مرسوماً على صفحة السماء . وفى بيتيل ، رأى الأب يعقوب فى الحلم سلماً يصعد من الأرض إلى السماء ، ويقف الله بأعلاه ، وتصعد الملائكة عليه وتنزل . وعند ما كان يوسف يحلم بحزم القمح ، والشمس ، والقمر والكواكب الأحد عشر الساجدة أمامه ، كان كل ذلك ينبىء بمستقبله المجيد ، وأحلام الساقى وحافظ الخبز فى السجن كانت تعنى شقاء الأول ونهاية الثانى ، والبقرات الثمان والبقرات العجاف ، والسنابل الملآنة والسنابل الفارغة ، أوحت إلى فرعون بسنى الرخاء والمجاعة . وسمع موسى ، فى دغل شجيرات برية بدت مشتعلة ، صوت الله أو صوت رئيس الملائكة . وجاء الله فى الحلم ليلا إلى سليمان بعد تضحية جابون . وكشف لايزيكييل ، فى حلم من أحلامه العديدة ، عن الروعة والجلال الإلهيين ، الذى لا يمكن لريشة رسام أو براعة شاعر أن تقترب منهما . وحسب تفسير دانييل ، كان حلم نابوكورد ونوزور ، ذلك التمثال الضخم ذو الرأس الذهبى والصدر الفضى والبطن النحاس والأرجل الحديد الطينية ، يصور أربع امبراطوريات عالمية . ومهد مشهد جبل الطور ، حيث كان وجه المسيح ورأسه (اللذان توجا بالشوك بعد ذلك بقليل من الجولجوتا) يلمعان كالشمس ، فى حين ظهر موسى وايلى وهما يتحدثان إليه ، مهد للمجد الذى حظى به المصلوب من السموات كلها . ورأى مندوب الله المعصوب فى الخطأ الذى عهد إليه سبحانه وتعالى بمفاتيح السماء (بطرس) ، وقد اختطفت روحه — شيئاً مليئاً بالحيوانات والطيور ينزل من السماء مفتوحاً ، وكأنه بساط

---

(٣) إن غرابة البرهان ، ابتداء من هذه النقطة حتى الإشارة إلى رؤيا يوحنا الإنجيلى ، ملموسة فى الفرنسية أكثر منها فى النييرلندية . يتلاعب فوندل ؛ فى الواقع بتعدد معانى كلمة « Vertooning » ، التى تشير تارة إلى التمثيل المسرحى وتارة إلى كل « تمثيل » حسى (لمشهد طبيعى أو حلم أو رؤيا) له معنى رمزى .

«مفرش» كبير مربوط من زواياه الأربع . ومن أجل يوحنا الإنجيلي ، يزيح الروح القدس الستار عن شتى المشاهد الزاخرة بالحكمة التي سنقف عليها عندما تحين الساعة ، والتي حرفها وزورها أحياناً أكثر من غر بطريقة تدعو إلى الأسف .

لكننا لا ننسى شمشون البطل التقي ، وله مكانه فوق عربة القديسين المنتصرة . لقد مثل ، حسب قول علماء اللاهوت[٤] ، في معبد داجون ، وقدم حياته قرباناً لله ، وهو يرقص ويغني ويقفز . والعالم بأسره يتحدث عن الأهلية والقدرة اللتين تبديهما الجماعة (جماعة يسوع) ، في تعليم وتوجيه وإعداد الشباب الدارس معنوياً[٥] ويرجع الفضل في هذه النتيجة جزئياً إلى مسرحيات دينية تعليمية ، ورقصات مسرحية ، أبعد ما تكون عن الاستهتار والفساد ، وهما أمران تبغضهما الجماعة المذكورة إلى أقصى حد . وفي عهد ليكورج القاسي الصارم كانت بنات سبرطة ترقص (رقصة الأسلحة) التي أداها يوما يوليوس سكاليجر [٦] في حضرة الامبراطور مكسيمليان — بأمر بونيفاس عم هذا الأخير — بطريقة لم يفتها أن تدهش كثيراً ألمانيا كلها . وقال العلامة فوسيوس[٧] ، الذي ألف الآداب إلى حد جعل مدعو الأدب دونه بكثير : إن هناك ثلاثة أنواع من الموسيقى: موسيقى الشفاه ، وموسيقى الأيدي، وموسيقى

---

(٤) يتعلق الأمر خاصة باليسوعي ساليانوس الذي استهان فوندل بتعليقاته عندما أعد مأساة « شمشون » عام ١٦٦٠ .

(٥) هذه إشارة إلى مقطع لفيتوروبجل موجه ضد فن اليسوعيين التربوي .

(٦) يوليوس — قيصر سكاليجر (١٤٨٤ — ١٥٥٨) ؛ والد أستاذ ليد الذائع الصيت ؛ كان في صغره غلاما يخدم في بلاط مكسيمليان .

(٧) ج — ج فوسيوس ؛ صاحب نظرية كبيرة في المسرح ؛ وصديق لفوندل ؛ مات عام ١٦٤٩ . ويوجد المقطع المشار إليه في أحد المؤلفات التي ظهرت بعد موته ونشرت عام ١٦٦٠ وعنوانه :

« De quatuor artiLus popularibus »

الأرجل . كان يعنى بموسيقى الشفاة الغناء الموزون ، وموسيقى الأيدى لعب الأصابع على الطبول والصنوج والمزامير أو الآلات الوترية ، كما امتدح ذلك النبى الملكى (داود) ، وبموسيقى الأرجل الرقص الإيقاعى . لا يهم أن يكون الرقص على الأرضية أو على خشبة المسرح ، ما دام لا يترتب عليه استهتار أو فسق يستوحيان الذم . فى فرنسا ، يقدم لنا السيد دى بارتاس [٨] الذى اشتهر بقصائده الرائعة — التى علق عليها الوزير الجنوى العلامة جولار [٩] — ، فى زمان سليمان وابنه فرعون حلقه مؤلفة من الكواكب ساتورن ، وجوبيتر ، ومارس . ومركور ، وفينوس ، والشمس والقمر اللذان يرمزان إلى الزوج والزوجة ، وإلى المسيح وكنيسته أيضا ، وهما يرقصان (بافانا اسبانية) ، وبينما يتبادلان القبلات والنظرات الحنونة ، يضبطان قفز أرجلهما على غنائهما الملائكى وصوت الأعواد والكمان . كيف يتجرأ البعض إذن على مؤاخذة رجال المسرح لدرجة بعث الشيطان ذاته فى أثرهم ، بلا محاكمة شرعية ، وإلقائهم فى كبريت المستنقعات الجحيمية ، وكأنهم العلاجم والضفادع . إذا كان رجال يحظون بمثل هذه السلطة فى الكنيسة لا يفترقون إثما بمزجهم الدنيوى بالمقدس على هذا النحو ، ويرقصون (بافانا اسبانية) مع زوجة الله ممسكين بيدها ؟ فى الواقع ، يستهدف هؤلاء الرقباء نظر الناس ، ويجدر بهم قبل أن يلوموا الآخرين ، أن يدرسوا أولا الكتب البسيطة المستخدمة فى المدارس . ذلك أن رأسهم من الثقل وقلة التهذيب بحيث لا يميز النفاية من الذهب ، والتعليم الفاسد من التعليم السليم .

---

(٨) عن النجاح المستمر المنقطع النظير لمؤلف « الأسبوع » فى نيرلند ، انظر أ. بيكمان . « تأثير دى بارتاس على الأدب النيرلندى » .

A, Beekman, «L'influence de Du Bartas sur la littérature néerlandaise». Poitiers, 1912.

(٩) نشر سيمون جولار (١٥٤٣ — ١٦٢٨) فى باريس ، عام ١٥٨٢ .

« Commentaires et annotations sur..., G. de Salluste, sieur du Bartas.

بالإضافة إلى ذلك ، إذا نظرنا إلى الأدلة التى سقناها لصالح الشعر المسرحى، والتى أضفناها إلى كثير من المآسى فى الماضى ، سيرى كل ذهن متنبه إلى أى حد تعتبر أسس النظرية المعادية مشبوهة وسينتصر كل من العقل والعدالة ، وإن كان وجه السكير الماجن لا يتغير لونه أبداً بعد اجتيازه مرحلة الكذب والنميمة بجرأة . لكن ما فائدة الدفاع عن حقوق المسرح مادامت الامتيازات والقوانين معترفا بها ، وما دام للجهل والغباوة آذان لا تسمع ؟ من ناحية أخرى ؟ وكأن من يتهم يلتزم ، بلا عقاب ، حق الإفضاء بكل ما يدور بخلده عن ممارسة فن نبيل قبله حكام المدن ومشايخ البلد من سنين عدة . لا تعوز الحجج أبداً القوم العابسين المستعدين دائماً لأن ينقدوا بخسة مايمنعهم ذوقهم من تذوقه . فهم يثورون فى الخلوات المظلمة حيث انزووا ليبدوا استياءهم غاضبين، متجهمين ، رافعين حواجبهم حتى رقصة الآلهة السماوية الفرحة تبدو لهم فاسدة ، حالما تصدر عن حذاء فينوس طقطقة (١٠) .

ومن زمان بعيد مضى،عرف الحوارى القديس تلاذيه بعض الأفئدة الغليظة الغبية التى اسودت الدنيا فى عيونها بقوله إنها (تشهد بما لم تفهمه) . كانت الكلمة السماوية المجسدة دائماً عرضة لمضايقات ومكايد الفريسيين وعلماءالشريعة. ولكنها وصفتهم دائماً بقسوة بأنهم ممثلون . وهذا هو المعنى الحقيقى للكلمة اليونانية (منافق) ، وإن كانت توراة ليد (١١) تأخذ بمعناها المجازى . وإذا كان من الصواب أن نقول إن العالم بأسره مسرح يؤدى عليه كل واحد دوره ، فمع ذلك ، كان التمثيل المزدوج الذى استسلم له العلماء مماثلا لمراءاة هؤلاء الناس الذين يلبسون الأقنعة ويستعيرون ملامح الآخرين ليستتروا بالظلام .

---

(١٠) هذه إشارة إلى صورة رمزية تمثل موموس (الحسد) كان فوندل قد خصها بتعليق شعرى .

(١١) هذه إشارة إلى ترجمة أمر بها مجمع دوودرخت وطبعت فى ليد عام ١٦٣٧ (Statenbijel) .

إن من يظهر كما هو لا يمكن أن يقارن بالممثل . ولقد قالت الكلمة المقدسة عن هؤلاء المتدينين المزيفين إنهم يقطرون البعوضة ويبتلعون الجمل ، وينظرون إلى القشة فى عين الجار ، ويفضلون المراتب البشرية السيئة على مجد الله ، ويتغطرسون وهم يتصنعون الخشوع، ويجلسون فى الصفوف الأمامية، ويسيرون فى ثياب طويلة فى الميادين العامة ، ويعجبون بأنفسهم عندما ينادى عليهم بياسيدى . وهى تشبههم بقبور مبيضة جميلة المظهر رائعة الزينة من الخارج ، لكنها عفنة مليئة بالعظام والجماجم الفاسدة فى الداخل . يعرف بعض الممثلين العالمين بعيوبهم الذاتية وقدر أنفسهم . لذا نراهم أقل عمقاً فى الزيف من أولئك الذين كانوا على استعداد دائم لإشعال النار أو النفخ عليها . وتؤكد لنا الكلمة المقدسة ذاتها أن المذنبين أقرب أحيانا إلى الندم والنجاة من أولئك المرائين الذين يبتعد عنهم العالم بالقلوب مشمئزاً . خيل إلى Lyncée (١٢) ، أن عينيه المسحبتين منظاراً ، وأنه يخرق سقف المسرح ويكشف فوق خشبته عن مذبح الفجور . لكن المهذار أخطأ إلى درجة كبيرة . وعندما فتح رجال المسرح بدورهم كتاب Comoedia Vetus (١٣) ، قرءوا فيه أن الكنيسة سقف مغلق اختبأ تحته الشيطان فيما مضى . ولقد دلل على ذلك المعلم بطرس، الممثل والواعظ الإنجليزى الكبير، (١٤) منذ أمد يسير . وما دام فى استطاعة روح الظلمات أن يتنكر فى زى ملاك منير، فهيهات أن يكون البشر جميعهم ملائكة يتظاهرون بأنهم كذلك . وإذا صح أن سكان لاقاذامون نفوا الممثلين الذين عارضوا قوانين المشرع ليكورج الحكيمة ، فما كان على أولئك الممثلين إلا أن يؤاخذوا أنفسهم ، كما أن اللاقاذامونيون لم يؤاخذوا على نقلهم بعض المشاغبين بعيداً بالسفن أو العربات . نجد أفلاطون الكامل الشعراء الذين لا يتآمرون أبداً —

(١٢) فيتوروتجل بالطبع .

(١٣) هذا عنوان هجاء عنيف للكاثوليكية .

(١٤) يتعلق الأمر بالراعى اليوريتانى هيوج بيتر ، الذى انتهى إلى حبل المشنقة بعد حياة مليئة بالمغامرات . ويروى أنه عمل ممثلا لفترة ما .

ومن بينهم كتاب المسرح بالطبع — بقوله :

Poetae nunquam turbarunt rem publicam sed oratores non semel. (١٥)

لكن آن لنا أن نختم قولنا ونضيف دلالة قيمة إلى هذا الدفاع .

عثر المهيمنون على المسرح مصادفة منذ قليل على بعض الحروف المبعثرة في نصف دائرة أرضية المسرح ، وكأنها سقطت من السماء عبر السقف . وبعد أن جمعوها بعناية ، ألفوا منها مقاطع منفصلة ، وقرأوا هاتين الحكمتين المعجزتين (اكتب المسرحيات ولا تمثلها) ، (الشيطان هو الذى يقود الرقص على خشبة المسرح . [١٦] كانوا جميعاً حاضرين ، وكأن حزناً مبرحاً ألم بهم ، لأنه لم يخطر ببالهم قط أن هاتفا غير منتظر ومفزعا مثل هذا يمكن أن يلقى بين أرجلهم . وإذا قرر المجلس الامفكتيونى النبيرلندى حفر هاتين الحكمتين على باب أو على واجهة معبد أبولو القوى[١٧] ، ألا يعنى هذا أن التمثيليات والرقصات المسرحية سوف تلقى بإجراء عام ، وأن المسارح سوف تغلق إلى الأبد وتوضع عليها الأختام بواسطة متراس ماسي طرقه فولكان صانع أسلحة الآلهة ؟ لكنهم آثروا أن يحتفظوا بثبات الجأش ، مؤمنين بأن حكامنا المبجلين سوف ينظرون بحكمتهم إلى أبعد من ذلك ؛ وبناء عليه سيحتفظ فن (كليوو)

---

(١٥) ذكر فيتوروبجل كثل اللاقادامونيون الذين كانوا ينفون رجال المسرح ، ويعنى فوندل أن هذا الإجراء لم يكن يطبق إلا على الممثلين المتهمين بمخالفة قوانين ليكورج مخالفة « شخصية » وينتهز الفرصة ليهزأ « بالمشاغبين » أصدقائه فيتوروبجل الذى اضطرت بلدية أمستردام إلى طردهم عام ١٩٢٠ .

(١٦) وافق فيتوروبجل على كتابة المسرحيات ، ولكنه لم يوافق على تمثيلها .

(١٧) مسرح أمستردام الذى افتتح فى ٣ يناير ١٦٣٨ بالعرض الأول لـ :

«Gysbreght van Aemstel.

و (تالى) — الذى رحب الناس به ، خلال قرون عدة حتى عصرنا هذا فى جميع الامبراطوريات ، والممالك، والإمارات ، والدول الحرة بحقوقه مادام يستخدم بلا تطرف فى سبيل مجد مدينتنا التجارية الشهيرة ، سور الحرية الثمينة ، وتعليم الأشراف من الناس ، غرباء كانوا أم سكان المدينة ؛ وبالتالى ، سيحظى هـذا الفن بتصفيق رجال الخير ، والأبطال والشبان ، والجنس اللطيف .

(دموع المسرح أو دفاع عن حقوق المسرح) .

Le Bouclier du Théatre, ou « Plaidoyer pour les droits de la scéne 1661. Trad. Pierre Brachin.

موليير :

موليير Molière (جون—باتيست بوكلان . الشهير بموليير) (١٦٢٢ — ١٦٧٣) مؤلف مسرحى وممثل فرنسى عادى الكثيرين لأنه هاجم كل العيوب وكل الرذائل ، من المركيزات المضحكين حتى الزنادقة . ولم تحل حماية الملك له دون التآمر ضد «طرطوف» ، الذى استمر عدة سنوات ، والذى كان سببا فى منع المسرحية ، حتى استطاع كولبير أن يحطم «جماعة السان سكريمون » القوية النفوذ . ولقد ظل موليير حتى موته ضحية لرأى الكنيسة فى المسرح . ولم يتمكن من تلقى الأسرار التى يتناولها المشرف على الموت .

* * *

طرطوف

هاهى ذى ملهاة اضطهدت مدة طويلة وأثارت كثيرا من الضجة ، ودل القوم الذين أجادت التشهير بهم على أنهم أقوى فى فرنسا من كل الذين شهرت بهم حتى الآن . لقد احتمل المركيزات ، والمتحذلقات ، والأطباء أن يسخر منهم فى هدوء ، وتظاهروا ، مع الجميع بالتسلية بالصور التى رسمت لهم ، ولكن المنافقين لم يتأثروا بالاستهزاء ؛ لقد نفروا فى بادىء الأمر ، ووجدوا فى تجرئى على السخرية من تظاهرهم ، ورغبتى فى تحقير مهنة يمارسها الكثيرون من أهل الأمانة والفضيلة ، أمراً غريباً . إنها لجريمة لايمكن أن يغفروها لى ، وتسلحوا جميعاً ضد مسرحيتى بحنق مخيف ، وتجنبوا مهاجمتها من الناحية التى كادتهم ؛ إنهم من الدهاء بحيث لا يفعلون ذلك ، ويعرفون جيداً كيف يعيشون حتى يكشفوا عن كنه نفوسهم . وحسب عاداتهم الممدوحة ، غطوا مصالحهم بقضية

الله ، (طرطوف) حسبما يقولون مسرحية تسيء إلى التقوى . انهـا ، من أولها إلى آخرها ، مليئة بالفحشاء ، ولا يوجد فيها شيء لا يستحق النار ، كلماتهـا كلها زندقة ، وحركاتها إجرامية ، وأقل نظرة ، أو هزة رأس ، أو خطوة إلى اليمين أو الشمال فيهـا تخفى أسراراً يتوصلون إلى تفسيرها لغير صالحى . لقـد بذلت كل الجهد لطرحها على علم أصدقائى ورقابة الجميع . لـكن التغييرات التى أدخلتهـا عليهـا ، ورأى الملك والملـكة اللذين شاهداها ، ورضا كبار الأمراء والسادة الوزراء الذين شرفوها بحضورهم علانية ، وشهادة أهل الخير الذين حكموا بأنها مفيدة ، كل ذلك لم يجد . لا يريدون أن يعدلوا عن موقفهم ، ويحثون بعض المندفعين قليلى التحفظ الذين يكيلون لى الشتائم بورع وتدفعهم المحبة إلى الحـكم على بالهلاك الأبدى حتى الآن وكل يوم ، وكل ذلك بالصياح على المـلأ .

ولولا تحايلهم على إيجـاد أعداء أحترمهم ، وعلى ضم رجال خير حقيقيين إلى حزبهم بالتأثير فى حسن نيتهم ، رجال خير من السهل عليهم أن يتقبلوا الانطباعات المراد إعطاؤها لهم نظراً لتحمسهم لمصالح السماء ، لمـا اهتممت إلا قليلا بكل ما يمـكن أن تقوله . هـذا ما يضطرنى إلى الدفاع عن نفسى . إنى أريد أن أبرىء سلوك ملهـاتى أمام المتدينين الحقيقيين فى كل مكان ؛ وإنى لأهيب بهم من كل قلبى ألا يحكموا على الأشياء قبل رؤيتها ، وأن يتخلوا عن أى سبق ظن ، وألا يخدموا هوى الذين يشفيهم التظاهر .

إذا كلف امرؤ نفسه بفحص ملهاتى بحسن نية ، وجد بلا شك أن نواياى فى كل مكان فيهـا بريئة ، وأنها لا تميل إلى السخرية من الأشياء التى يجب احترامها ، وأننى عالجتها من كل الاحتياطات التى تطلبتها حساسية المادة ، وأننى وضعت كل ما فى وسعى من فن وعناية للتمييز بين شخصية المنافق وشخصية المتدين الحقيقى . لذا استنفدت فصلين كاملين فى الإعداد لقدوم المجرم فى مسرحيتى . إنه يجعل المستمع لا يتردد لحظة واحدة ، يتعرف إليه أولا من

العلامات التى أعطيتها إياه ، ومن الأول إلى الآخر ، لا ينطق بكلمة ، ولا يأتى فعلا لا يصور للمشاهدين طباع رجل شرير ، أو يبرز طباع رجل الخير الحقيقى الذى يقابله .

أعلم تماماً أن هؤلاء السادة يحاولون الإجابة بالتلميح إلى أن الحديث عن هذه المواد ليس من شأن المسرح ، لكنى أسألهم ، بعد إذنهم ، علام يقيمون هذه الحكمة الجميلة ، إنها فرض يفترضونه ليس إلا ، ولا يبرهنون عليه بأى حال من الأحوال ، ومما لا شك فيه أنه ليس من العسير أن نريهم أن المسرح عند القدماء أصله دينى ، وأنه كان جزءا من احتفالاتهم الدينية ، وأن الاسبان جيراننا لا يحتفلون بعيد إلا واختلط به المسرح ، وأن هذا الأخير ، حتى بيننا ، يدين بمولده لعناية جماعة ما زالت تملك حتى اليوم « أوتيل دى بوجوينى » ، وهو مكان أعطى كى تمثل عليه أهم الاحتفالات الدينية لعقيدتنا ، وأنه توجد ، حتى الآن ، مسرحيات مطبوعة بالخط القوطى باسم دكتور فى السوربون[1] ؛ ولن نذهب بعيداً : هناك مسرحيات مقدسة للسيد كورنى مثلت فى زمننا هذا وحظيت بإعجاب فرنسا كلها .

إذا كانت وظيفة الملهاة هى تقويم رذائل البشر ، فانى لا أرى السبب الذى قد يميز بعض هذه الرذائل عن البعض الآخر . ولتلك التى نحن بصددها أثر فى الدولة أخطر بكثير من الأخريات ؛ هذا وقد رأينا أن للمسرح نفوذاً واسعاً فى ميدان الإصلاح . وغالباً ما تكون أجمل ملامح العبرة الجدية أقل تأثيراً من طعنات الهجاء ، وما من شىء يصلح غالبية البشر مثل تصوير عيوبهم؛ إن فى عرض الرذائل لسخرية الجميع إصابة كبيرة لها . فاللوم يحتمل بسهولة، لكن التهكم لا يحتمل . قد يقبل المرء أن يكون شريراً ، لكنه لا يقبل أن يثير الضحك .

---

(١) هذه إشارة إلى جيهان ميشيل .

يعيبون على أننى سقت عبارات تقية على لسان المخادع فى ملهاتى . وأنى لى أن أمتنع عن ذلك ، وأنا أريد أن أحسن تصوير طباع المنافق . يكفى ، على ما يبدو ، أننى عرفت الشاهدين بالدوافع الإجرامية لقوله للأشياء ، وأننى حذفت العبارات المقدسة التى قد يصعب الاستماع إليه وهو يسىء استعمالها . لكنه يلقى ، فى الفصل الرابع ، درسا ضاراً فى الأخلاق(٢) . ومع ذلك ، أليس هذا الدرس شيئاً ملأ آذان الجميع ؟ أيأتى بجديد فى ملهاتى ؟ وهل من الممكن أن نخشى أن تترك أشياء مكروهة بهذا العموم بعض الأثر فى النفوس ، وأن تصبح خطرة باصعادى إياها على خشبة المسرح ، وأن تلقى بعض السلطة إذا نطق بها فم مخادع ؟ ليس هناك أى مظهر يدل على ذلك ؛ وعلينا أن نوافق على ملهاة « طرطوف » ، أو ندين المسرحيات عامة .

وهذا ما يجتهدون فيه منذ وقت . لم تكن هناك أبداً ثورة ضد المسرح بهذه القوة . لا يمكننى أن أنكر أن بعض آباء الكنيسة أدانوا المسرح ، لكن لا يمكن أن أنكر كذلك أن البعض الآخر عامله بمزيد من الرفق . يقوض إذن هذا الانقسام السلطة التى يقصدون تدعيم رقابتها ؛ النتيجة التى يمكن الخروج بها من تباين الآراء هذا فى عقول أنارها ذات العلم ، هى أن هذه العقول نظرت إلى المسرح نظرة مختلفة . البعض نظر إلى طهره ، فى حين نظر البعض الآخر إلى فساده ، ولم يميز بينه وبين هذه المشاهد البذيئة التى أطلق عليها عن حق اسم مشاهد الفحشاء .

بالفعل ، ما دام قد وجب الحديث عن الأشياء لا الكلمات ، وما دامت معظم المضايقات تنتج عن عدم الفهم وعن تغليف الأشياء المتناقضة بذات الكلمة ، ما علينا إلا أن ننزع حجاب اللبس ، وأن ننظر إلى ماهية المسرح ذاتها ، لنرى ما إذا كان يستحق الإدانة أم لا . وسنعرف بلا شك أنه لا يمكن

---

(٢) هذا هو درس أخلاق حلالى مشكلات الضمير (Casuistes).

لوم المسرح بلا تجن ، إذ أنه ليس إلا قصيدة بديعة تقـــوّم عيوب البشر بالدروس المستحبة ؛ وإذا أردنا الاستماع إلى شهادة الأقدمين فى هذا الشأن فستقول لنا إن أشهر الفلاسفة القدماء ، أولئك الذين امتازوا بالحكمة وهاجموا دائما رذائل قرنهم ، امتدحوا المسرح ؛ وترينا أن أرسطو كرس سهرات للمسرح ، وعنى بتحويل فن تأليف المسرحيات إلى تعاليم ؛ وتخبرنا أن أعظم الرجال وأرمقهم شأنا عند القدماء افتخر بتأليف المسرحيات بنفسه،وأنه وجد آخرون لم يستعيبوا أن يقرءوا المسرحيات التى ألفوها علانية ، وأن اليونان أبرزت تقديرها لهذا الفن بالجوائز المجيدة والمسارح الرائعة التى كرمته بها ، وأخيراً ، ان هذا الفن نفسه لقى فى روما تمجيداً خارقاً للعادة : لا أقول فى روما المنحلة تحت حكم الاباطرة الاباحى ، وإنما أقصد روما المنظمة فى عهد القناصل الحكيم وزمن قوة الفضيلة الرومانية .

أعترف بأن هناك أوقاتاً فسد فيها المسرح . وما هو الشىء الذى لا يفسد فى العالم كل يوم ؟ ما من شىء ، أياكانت براءته ، لا يحمل إليه البشر الجريمة وما من فن ، أيا كان نفعه ، لا يمكنهم أن يعكسوا نواياه . وما من شىء طيب فى حد ذاته لا يقدرون على تحويله إلى استعمال سيىء .

الطب فن مفيد يبجله كل فرد ؛ لأنه أحد الأشياء الممتازة التى لدينا ، ومع ذلك كان بغيضاً فى وقت ما ، وكثيراً ما جعلوا منه فنا لتسميم الناس . والفلسفة هبة من السماء وُهبت لنا كى نسمو بأفئدتنا إلى معرفة الله بتأملنا روائع الطبيعة. ومع ذلك لا نجهل أنها كثيراً ما حولت عن وظيفتها ، واستخدمت جهاراً فى التشجيع على الكفر . حتى أكثر الأشياء قدسية ليس بمأمن من فساد البشر ؛ وإنا لنرى مخادعين يتطرفون كل يوم فى التقوى ، ويستخدمونها بشر فى أعظم الجرائم . لكننا لا نهمل الفروق التى ينبغى إقامتها ، لهذا السبب ؛ فطيبة الأشياء التى تفسد ، ومكر المفسدين ، لا يلغان فى نتيجة خاطئة ؛ والاستعمال يفصل دائماً عن نية الفن ؛ وإذا كان لا يخطر على البال تحريم الطب لأنه نُفى

من روما ، ولا الفلسفة لأنها أدينت علانية فى أثينا ، فلا ينبغى التفكير فى تحريم المسرح بحجة أنه حكم عليه فى وقت ما . كان للرقابة على المسرح دواعيها التى زالت الآن ؛ لقد حبست نفسها فى مجال ما أمكنها أن تراه ، وما علينا أن نخرجها من الحدود التى عينتها لنفسها ، ونعدها أبعد مما ينبغى ، ونجعلها تشمل المذنب والبرىء . المسرح الذى قصدت مهاجمته ليس بحال المسرح الذى نريد الدفاع عنه . يجب أن نتجنب جيداً الخلط بين هذا وذلك . إنهما كشخصين أخلاقهما متناقضة كل التناقض ، ولا صلة لأحدهما بالآخر إلا فى تشابه الأسماء . إن الرغبة فى إدانة أوليب الخيرة لأنه كانت هناك أوليب داعرة لظلم مروع . ولا شك أن مثل هذه القرارات قد يسبب اضطراباً كبيراً فى العالم . وبالتالى لن يوجد شىء لا يحكم عليه ؛ وما دمنا لا نحتفظ بهذه الصداقة تجاه كثير من الأشياء التى نفرط فيها كل يوم ، فعلينا أن نتفضل بالشىء نفسه على المسرح ، وأن نحبذ المسرحيات التى سيسودها التعليم والأمانة .

أعلم أن هناك أرواحا لا تحتمل رقتها أية مسرحية ، وتقول إن أفضل المسرحيات أخطرها ، وإن العواطف التى تصور فيها يزداد تأثيرها كلما امتلأت بالفضيلة ، وإن النفوس تحنها ألوان التمثيل هذه . إنى لا أرى فى التأثر برؤية عاطفة فاضلة جريمة كبرى ، وانه لطبقة عليا من الفضيلة عدم الإحساس الكامل هذا حيث يريدون أن نسمو بروحنا . إنى أشك فى أن الطبيعة البشرية تقدر على مثل هذا الكمال العظيم ؛ ولا أدرى إذا كان من الأفضل أن نصحح ونلطف عواطف البشر ، بدلا من أن نرغب فى استئصالها كلية . أعترف بأن هناك أماكن من الأفضل الاختلاف إليها بدلا من المسرح ؛ وإذا أردنا أن نلوم كل الأشياء التى لا تتعلق بالله ونجاتنا مباشرة ، فمن المؤكد أن المسرح أحدها ، وإنى لا أرى غضاضة فى إدانته مع بقيتها . لكن ، لو فرض — وإنها لحقيقة — أن ممارسة التقوى تحتمل بعض الراحة ، وأن الناس فى حاجة إلى تسلية ، فانى أؤكد أننا لن نجد تسلية أكثر براءة من المسرح . لقد أطلت الحديث ولنختم بكلمة قالها أمير عظيم عن ملهاة « طرطوف » :

بعد ثمانية أيام من منع الملهاة ، مثلوا أمام البلاط مسرحيـــة عنوانها « سكاراموش الناسك » « Scaramouche ermite » ، وقال الملك عند خروجه للأمير العظيم[1] الذى أقصده : «أود أن أعرف لم لا يقول القوم للذين تسوءهم ملهاة موليير إلى هذا الحد كلمـة واحدة عن ملهاة « سكاراموش » . ورد الأمير قائلا : « السبب فى ذلك أن ملهاة « سكاراموش » تسخر من السماء والدين وهما لا يهمان هؤلاء السادة : أما ماهاة موليير فتسخر منهم هم . وهذا ما لا يحتملونه » (Prèface,1669)

---

(١) الأمير دى كونديه .

نيـكول :

بير نيكول Nicôle (١٦٢٥ — ١٦٩٥) مؤلف فرنسى فى علم الأخلاق وصديق لجرون أرنودى بورروبال ، كتب نيكول « عشر رسائل وهمية » Dix Lettres imaginaires تقليد « للريفيات » « Provinciales » أوحت أولاها — وهى عن الهرطقة الوهمية (اليـنسنية) — بعنوان المجموعة ، كما كتب « أصحاب الخيالات » « Les Visionnaires » (٨ رسائل) ، وهو مؤلف ضد الـكاتب المسرحى دى ماريه دى سان سورلان يصف فيه رجال المسرح بانهم « مسممون عموميون » . ورد عليه راسين الشاب ، الذى لم يكن مؤلفا مسرحيا معروفا بعد ، بخطابين عنيفين .

* * *

يستحيل أن ننعم النظر فى مهنة التمثيل ، بالنسبة للديانة المسيحية ، دون أن نعترف بأنه ما من شىء أرذل لمؤمن وعضو فى المسيحية من هذا العمل . نحن لا نتحدث فقط عن الانحرافات السفيهة والصورة المنحلة التى تبدو فيها المشتغلات بهذه المهنة، لأن الذين يدافعون عن المسرح يفصلون دائما عنه ، ألوان الاضطراب هذه فى مخيلتهم ، وإن كانت لا تفصل عنه أبداً فى الواقع، إنما نتحدث عما لا يفصل عنه كلية. تهدف مهنة التمثيل إلى تسلية الآخرين، ويظهر فيها الرجال والنساء على خشبة مسرح ليمثلوا عواطف الحقد ، والغضب ، والطموح ، والانتقام ، والحب خاصة . وعليهم أن يعبروا عن هذه العواطف بطريقة طبيعية قوية بقدر المستطاع ، ولا يتسنى لهم ذلك إلا إذا أثاروها ، على حد القول ، فى نفوسهم ، وأخذت روحهم كل الثنايا التى ترى على وجوههم . يجب إذن على الذين يمثلون عاطفة الحب أن يتأثروا بها ، على حد القول ، بعد تمثيلهم لها ،

ولا ينبغي أن نتصور أن من الممكن أن نمحو من نفسنا هذا الانطباع الذى أثير فيها عمداً ، وأن هذا الانطباع لا يترك فينا ميلا قوياً إلى العاطفة التى قبلنا أن نحس بها . المسرح ، إذن بطبيعته مدرسة للرذيلة وممارسة لها ، ما دام فنا من الضرورى فيه إثارة العواطف المسترذلة فى النفس . إذا أدخلنا فى اعتبارنا أن حياة الممثلين كلها مشغولة بهذه الممارسة ، وأنهم يعضونها كاملة فى تعلم صورة رذيلة ما ، على انفراد ، أو ترديدها فيما بينهم ، أو تمثيلها أمام بعض المشاهدين ، وأنه لا يكاد يوجد فى ذهنهم شيء سوى هذه المنكرات ، رأينا بسهولة أن الجمع بين هذه المهنة وطهر ديننا ضرب من المستحيل ؛ يجب أن نسلم أذن بأن هذه المهنة غير مقدسة وغير جديرة بمسيحى ، وبأن الذين يمارسونها مضطرون إلى التخلى عنها كما تأمرهم بذلك المجامع كافة ، وبالتالى ، بأنه غير مسموح للآخرين بالمساهمة فى إبقاء الممثلين فى مهنة مخالفة للمسيحية وإباحتها بحضورهم .

ومما يزيد من خطر المسرح أنه يبعد كل الأدوية التى يمكن أن تمنع الأثر السيء الذى يتركه المسرح، تخنث اللذة القلب، وينشغل العقل بالأشياء الخارجية، وينتشى كلية بالمنكرات التى يراها ، ويوجد بالتالى خارج حالة اليقظة المسيحية اللازمة لتلافى الغواية . . . ويبدو تماماً أنه ما من أحد فكر يوماً فى الصلاة قبل الذهاب إلى المسرح ، إذ أن الله قد يحمله على تجنب هذه التسلية الخطرة ، بدلا من أن يجعله يطلب منه فضل وقايته من الفساد الذى يوجد فيها . (De la Comédie, 667)

راسين[1]

لم يكن جان راسين Racine قد كتب إلا « الإسكندر الأكبر » « Alexandre le Grand » عندما أدان نيكول المسرح باسم الكنيسة. ذاد راسين عن حياض رجال المسرح ورد عليه قائلا :

***

خطاب إلى مؤلف الهرطقات الوهمية

(...) أيبدو لك أن « الرسائل الريفية » ليست مسرحيات ؟ قولوا لى يا سادة ... ماذا يدور فى المسرحيات ؟ يسخر فيها من خادم خبيث ، أو بورجوازى بخيل ، أو مركيز مجنون ، أو كل ما هو جدير بالاستهزاء فى العالم. أعترف بأن اختيار الريفى لشخصياته كان أفضل من هذا . لقد بحث عنها فى الأديرة وفى السوربون وأدخل إلى خشبة المسرح اليعقوبيين تارة ، والدكاترة تارة ، واليسوعيين دائما . كم من الأدوار جعلهم يؤدونها ! يأتى مرة بيسوعى طيب ، ومرة أخرى بيسوعى شرير ، ودائما بيسوعى مضحك . لقد سخر العالم منهم بعض الوقت ، وظن أكثر الينسيين صرامة أن عدم السخرية منهم تكذيب للحقيقة .

لتعترف إذن يا سيدى بأنه ما دامت مسرحياتنا تشبه مسرحياتكم إلى هذا الحد ، فلا بد وأنها ليست إجرامية كما تزعمون . من شأنكم أن تذكروا لنا آباء الكنيسة ، ومن شأنكم ومن شأن أصدقائكم أن تقنعونا ، بحشد من النصوص ، بأن الكنيسة تحرم علينا تماما المسرح بالصورة التى هو عليها .

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الثانى .

سنمتنع عندئذ عن الاختلاف إليـه ، وننتظر صابرين أن يأتى الوقت الذى يصعد فيه اليسوعيون إلى خشبته .

يوسعى أن أقول الشيء نفسه عن القصص الذى يخيل إلىّ أنك لم تدنه تماما ، لقد قال لى أحدكم : « يا إلهى ! سيدى ، كم من الأشياء عليك أن تأتى قبل أن تقرأ القصص » . ترى أنه لا يمنعنى من قراءتها ، لـكنه يريد أولا أن أستعد لها جديا . وفيما يتعلق بى ، لم تـكن لدى تلك الفـكرة العالية عن القصص . كنت أظن أن ألوان المؤلفات هذه لا تصلح إلا لإزالة الضجر عن النفس ، وتعويدها القراءة ، ونقلها بعدئذ إلى أشياء أمتن ، أى سبيل حقا إلى العود إلى القصص بعـد قراءة رحلات سان آمور ، ووندرك [1] ، وبالافوكس [2] وكل مؤلفيكم ، مرة واحدة ؟ لا أكذب إذ أقول إن لهم فى الـكتابة أسـلوبا يختلف تماما عن أسلوب صناع القصص ، وأن لديهم حذقة مختلفة تماماً فى تجميل الحقيقة ...

---

(١) ندرك : اسم مستعار لنيكول .

(٢) ج . دى بالافوكس : أسقف إسبانى .

بوسويه :

جاك بنى بوسويه Bossuet (١٦٢٧ — ١٧٠٤) أسقف « مو » الشهير بمواعظه «وخطبه» «Sermons» و«مرثاواته» « Oraisons funèbres » أثار غضبه خطاب للأب كافارو[١] نشر كمقدمة لإحدى مسرحيات بورسوه ، ويزعم فيه المؤلف أن المسرح لم يكن ليستوجب اللوم بتاتاً . مما خلف لنا مؤلف « حكم وتأملات فى المسرح » Maximes et rèflexions sur la Comédie فضلا عن الرسالة التى يرد فيها بوسويه على الأب كافارو ، وينطق فيها بالحكم القاطع على المسرح ، مع شىء من سوء النية فى المراجع التى يذكرها .

* * *

الويل لكم يا من تضحكون لأنكم سوف تبكون

إذا كان المسرح لا يهدف إلى استمالة تلك الأهواء التى يمكن وصفها بالرقة ، وإن كان جوهرها كثير الفحش ، فما السبب فى أن السن التى تبلغ فيها هذه الأهواء ذروة العنف هى أيضا السن التى يتأثر فيها المرء تأثراً شديداً بالتعبير عنها ؟ لكن ، لم نتأثر بذلك التعبير إلى هذا الحد، إذا كنا ، كما يقول القديس أوجستان ، لانحس و نرى أنه صورة أهوائنا ، وسحرها وغذاؤها؟ يقول هذا القديس أيضا ، أو ليس ذلك مرضا محزنا فى قلبنا ؟ يرى المرء نفسه فى أولئك الذين يبدون وكأن مثل هذه الأشياء قد أثارتهم . ولا يلبث أن يصبح ممثلا

---

(١) « خطاب عالم فى اللاهوت مشهور بسجاياه وفضائله ، استشاره المؤلف لمعرفة ما إذا كان المسرح مسموحا به أم يجب أن يحرم قطعيا .

خفياً فى المأساة ، يعبر عن هواه الذاتى ؛ ذلك أن الخيال يبدو بارداً لا لذة فيه من الخارج إذا لم يجد حقيقة تجاوبه فى الداخل ، لذا تضعف هذه اللذات إذا ما تقدمت السن وصارت الحياة أكثر جدية ، اللهم إلا إذا نقلتنا الذكرى المحببة إلى سنى الشباب ، أجمل سنى الحياة الإنسانية ، إذا ما استثرنا الحواس وحدها وأشعلنا جذوتها التى لا تنطفىء أبداً .

إذا كان الرسم غير المتواضع يرجع إلى الذهن ما يعبر عنه ، بطريقة طبيعية ، وإذا كنا ندين استخدامه لهذا السبب ، لأننا لا نتذوقه أبداً بالقدر الذى أرادته اليد الماهرة ، ولا ندخل إلى فكر الصانع ، ولا نضع أنفسنا ، بطريقة ما ، فى الحالة التى ود تصويرها ، فلم نتأثر بالتعبير المسرحى ، حيث يبدو كل شىء حقيقياً ، حيث تؤثر ، لا الملامح الميتة والألوان الجافة ، وإنما الشخصيات الحية ، والعيون الحقة الملتهبة الحنونة المغرقة فى الهوى ، حيث يسيل دمع الممثلين الحقيقى ، دمع النظارة الحقيقى أيضاً ، وحيث تشعل أخيراً الحركات الحقيقية النار فى كل من فى الصالة والمقصورات ، وتزعمون أن كل هذا لا يهز النفس إلا بطريقة غير مباشرة ، ولا يثير الأهواء إلا عرضا ؟

ادّعوا كذلك أن الأحاديث التى ترمى مباشرة إلى إشعال مثل هذه النيران ، وتحرض الشباب على الحب — وكأن هذا الشباب ليس على قدر كاف من الجنون — وتجعله يحسد الطيور والحيوانات على مصيرها ، لأنه ما من شىء يقلق هواها ، ويشكو من العقل والحياء لكثرة إزعاجهما وإكراههما ، ادعوا أن كل هذه الأشياء التى تدوى فى كل المسارح ، وفئات أخرى لها نفس طبيعتها ، لا تثير الأهواء إلا عرضاً ، فى حين ينطق كل شىء بأنها جعلت لإثارتها ، وتحرم قواعد الفن حقها ، ويعمل المؤلفون والممثلون بلا جدوى إذا ما حادت عن غايتها .

أرجوكم ، ماذا يفعل الممثل عندما يرغب فى التعبير عن عاطفة ما بطريقة

طبيعية. إنه يستعيد الأهواء التى أحس بها بقدر المستطاع والتى كان لزاماً عليه، إذا كان مسيحياً، أن يغرقها فى دمع التوبة بحيث لا تتطرق إلى ذهنه ألبتة، أو لا تتطرق إليه إلا مصحوبة بالاشمئزاز، بدلا من أن يستعيدها، بقصد التعبير عنها، بكل ما فيها من لطف مسموم، وملاحة خداعة ؟.

ستقولون إن كل هذا يظهر على المسارح على أنه ضعف. أسلم بذلك. لكنه يظهر على هذه المسارح على أنه ضعف جميل نبيل، يشبه ضعف الأبطال والبطلات، باختصار ضعف تحول بمكر إلى فضيلة، بقدر يجعلنا نعجب به، ونصفق له على المسارح كافة، ونرى أنه يجب أن يكون جزءاً أساسياً من المتع العامة، ولا تحتمل العرض الذى لا يوجد فيه فحسب، بل العرض الذى لا يسوده ويبعث الحياة فى حركته كلها أيضاً.

ادّعوا أن كل هذه الأبهة لا تغذى نار الطمع مباشرة، أو أن الطمع حسن، أو أن لا شىء فى الاهتمام بتغذية نار الطمع يثير اشمئزاز الأمانة والأخلاق الحميدة، أو أن النار لا تدفىء إلا بطريقة غير مباشرة، أو أن جذوة الرغبات الشائنة تخرج من وسط هذه النيران «عرضاً»، فى الأثناء التى تختار فيها أرق التعبيرات لتمثيل الهوى المضطرم فى نفس العاشق المجنون؛ ادعوا أن حياء الفتاة لا تخدشه إلا «عرضاً» الأحاديث التى تتناول فيها واحدة من بنات جنسها معاركها، وتبوح فيها بهزيمتها، تبوح بها للمنتصر عليها كما تسميه. سوف تأتى الفتاة وتتعلم فى المسرح ما لا يرى فى الحياة، وما تحرص اللواتى استسلمن لهذا الضعف على اخفائه بعناية. سوف تراه، لا فى الرجال الذين يسمح لهم العالم بكل شىء، وإنما فى فتاة تبدو متواضعة، حيية، فاضلة، خلاصة القول فى البطلة. وهكذا يصبح هذا الاعتراف الذى يخجل منه فى السر جديراً بأن يكشف عنه أمام الجمهور، وبأن يفوز بتصفيق المسرح كله، وكأنه الأعجوبة المستحدثة.

أعتقد أنه ثابت بما فيه الكفاية أن التعبير عن الأهواء المستحبة يدفع بطريقة طبيعية إلى الإثم ، حتى لو اكتفى باستحالة حب الملاذ الحسية — وهو أساس هذه الأهواء — وتغذيته عمداً ومع سبق الإصرار . يجيبون على ذلك بأن المسرح يطهر الحب ليتجنب الخطيئة ، إنه — وهو شريف دائماً فى الحال التى يبدو عليها اليوم — يجرد هذا الهوى مما فيه من خشونة وتحريم ، وما الحب ، فى النهاية ، إلا ميل برىء إلى الجمال ينتهى إلى رباط الزواج . وفقا لهذه المبادىء ، ينبغى أن نبعد إذن على الأقل من وسط المسيحيين، الدعارات التى زخرت بها المسرحيات الإيطالية ، حتى فى أيامنا هذه ، والتى ما زالت ترى بصورة غير لائقة فى مسرحيات موليير : سوف تسترذل الأحاديث التى يبسط فيها هذا الرقيب الصارم (موليير) على القواعد الكبرى ، وهذا المصابح الرزين لوجوه متحذلقاتنا وتعبيراتهن من مزايا تساهل الأزواج الفاضح ، فى وضح النهار ، ويدعو فيها النساء إلى الانتقام المعيب ممن يغار عليهن . لقد أظهر لقرننا الثمرة التى يمكن أن ننتظرها من أخلاقيات المسرح ، التى لا تهاجم إلا ما هو مضحك فى العالم ، تاركة له مع ذلك كل فساده . وربما علمت الأجيال القادمة بنهاية هذا الشاعر الممثل الذى تلقى الضربة الأخيرة من المرض الذى مات على أثره بعد ساعات قليلة ، وهو يمثل « مريض الوهم » أو « طبيب رغم أنفه » وانتقل من دعابات المسرح التى كاد يلفظ آخر أنفاسه بينها إلى محكمة ذلك الذى قال: الويل لكم يا من تضحكون لأنكم سوف تبكون . . .

«حكم وتأملات فى المسرح» (Maximes et reflexions sur la Comédie,1694)

لابرويير :

جان دى لابرويير La Bruyere (١٦٤٥ -- ١٦٩٦)
وكيل عام الخزانة فى فرنسا ، وأمين مكتبة «شانتيلى» ومؤلف
الطبائع « Les Caractères » التى نقد فيها مجتمع عصره
الفاسد ، وخص فصلا منها بـ « أعمال الفكر والمسرح » .

Ouvrages de l'Esprit et au théâtre

* * *

لماذا نضحك فى المسرح بهذا القدر من الحرية ، ونخجل من أن نبكى فيه ؟ أتحملنا الطبيعة على التحنن أمام ما يستوجب الرثاء أقل مما تحملنا على الانفجار أمام ما يستوجب الضحك ، أتغيير الملامح هو الذى يجعلنا نتمالك أنفسنا ؟ إن هذا التغيير أكبر فى الضحكة المبالغ فيها منه فى أمر الآلام ؛ يدير المرء وجهه ليضحك ، كما يديره ليبكى ، فى حضرة العظماء وكل من يحترمهم . أيشعر بالألم عندما يبدى حنانه ، ويعبر عن شىء من الضعف ، خاصة إذا ما تعلق الأمر بموضوع زائف ، يبدو أنه مخدوع فيه ؟ لكن بغض النظر عن ذكر الرصناء والزنادقة الذين يرون بعض الضعف فى الضحكة المبالغ فيها والدمع على السواء ، والذين يحرمون على أنفسهم كلا منهما ، ماذا ننتظر من أى مشهد مأساوى ؟ أن يبعث على الضحك ؟ ومع ذلك ، ألا تسود الحقيقة فى مثل هذا المشهد ، بواسطة هذه الصور ، بنفس العنف الذى تسود به فى اللون الهزلى ؟ ألا تصل النفس إلى الحق فى كل من اللونين قبل أن تنفعل ؟ أمن العسير إرضاؤها إلى هذا الحد ؟ ألا تحتاج إلى ما يشبه الحق أيضاً ؟ إذن ، كما أنه ليس بالغريب أن نسمع ضحكة عامة ترتفع من المدرج كله أمام موقف ما من ملهاة ما ، وأن ذلك يفترض ، على العكس ، أن هذا الموقف مضحك ومعبر عنه بكثير من

السذاجة ، كذلك العنف المفرط الذى يعمل به كل واحد على كتم دمعه ، والضحكة المفتعلة التى يحاول أن يخفيه بها،يدلان بوضوح على أن الأثر الطبيعى لأقصى درجات المأساة قد يكون أن يبكى الجميع صراحة معاً عند رؤية أحدهم للآخر ، دون حرج فضلا عن أننا قد نشعر بعد اتفاقنا على الاستسلام للبكاء ان ما يدعو إلى الخوف من البكاء فى المسرح غالباً ما يكون أقل مما يدعو إلى التململ فيه .

تقبض القصيدة المأساوية أنفسكم منذ بدايتها ، وتكادتترك لكم فى أثناء تقدمها حرية التنفس والوقت اللازم لاستعادة هدوئكم ،وإذا ما تركت لكم بعض الراحة ، أغرقتكم مرة أخرى فى أهوية جديدة ومخاوف جديدة. فهى تقودكم إلى الرعب عن طريق الشفقة ، وبالعكس ، إلى الشفقة عن طريق الرعب، تقودكم بالدمع ، والنحيب ، والشك ، والأمل ، والخوف ، والمفاجآت والهول، حتى الفاجعة . ليست تلك القصيدة إذن نسجا من مشاعر حلوة ، وتصريحات حنونة ، وأحاديث غزلية ، وصور مستحبة ، وكلمات « معسولة » أو مازحة أحيانا بقدر يكفى لإثارة الضحك ، نسجا يليه مشهد أخير لا ينصت فيه العصاة إلى أية حجة ،أوتسفك فيه الدماء ، بموجب اللياقة ، ويدفع فيه أحد الأشقياء حياته ثمناً .

لا يكفى أن تكون الأخلاق فى المسرح غير سيئة ، ينبغى أن تكون محتشمة تهذيبية أيضاً . قد يوجد شيء يبعث على الضحك له من الضعة والغلاظة، أو حتى من التفاهة وعدم الأهمية ، ما لا يسمح للشاعر بأن يعيره انتباهه ، أو يمكن النظارة من أن يتسلوا به.تقدم شخصية الفلاح أو السكيرلممثل الأضاحيك مادة بعض المشاهد ، ولا تكاد تدخل إلا فى اللون الهزلى الحق . فكيف يمكنها أن تؤلف جوهر الملهاة أو حركتها الرئيسية ؟ يقال عن مثل هذه الشخصية انها طبيعية. وفقا لهذه القاعدة لن نلبث أن نشغل المدرج كله إذن بخادم صغير ، أو مريض فى مرحاضه ، أو مخمور ينام أو يقيء : أهناك شيء أكثر

طبيعية ؟ يتميز المخنث بالاستيقاظ متأخراً ، وتمضية ردح من النهار فى التزين ، والنظر إلى المرآة ، والتطيب ، ولصق « الذباب »[1] ، وتلقى البطاقات ، والرد عليها . انقلوا هـذا الدور إلى خشبة المسرح : كلما أطلتم فيه — فصلا أو فصلين — كلما صار طبيعياً مطابقاً للأصل ، وكلما صار أيضا بارداً لا طلاوة فيه.

« الخلائق » (Les Caractères, 1688)

(١) قطع صغيرة من التافتاة كانت نساء ذلك العصر يضعنها على وجوههن للتزين (الترجمة) .

جان جاك روسو

ثار جان جاك روسو Rousseau (١٧١٢ — ١٧٧٨) على دالومبير الذى طالب بحرية المسرح فى مدينة جنيف ، وحرر إليه خطابا طويلا أصبح شهيرا فيما بعد .

خطاب عن المسرح

الأثر العام للمسرح هو دعم الطابع القومى ، وزيادة الميول الطبيعية ، وإعطاء كل الأهواء قوة جديدة . وفقا لهذا المعنى ، ولأن هذا الأثر يقتصر على تجسيم الأخلاق القائمة دون أن يعمل على تغييرها ، قد يبدو المسرح حسناً للطيبين ، وسيئاً للأشرار . فضلا عن أنه قد يبقى علينا دائماً ، فى الحالة الأولى أن نعرف ما إذا كانت الأهواء تتحول إلى رذائل إذا ما اشتدت ثورتها أم لا. أعرف أن فن الشعر المسرحى يزعم إتيان عكس ذلك ، ويزعم تطهير النفوس من الأهواء عن طريق إثارتها . لكن يصعب علىّ إدراك هذه القاعدة إدراكا حسناً . أعلى المرء ، كى يصبح معتدلا حكيما ، أن يكون مجنوناً وثائراً أولا ؟

يقول أنصار المسرح : « آه لا ! ليس الأمر كذلك . تدعى المأساة حقاً أن أن كل الأهواء التى تصورها تحرك نفوسنا ، لكنها لا ترغب دائماً فى أن تكون عاطفتنا هى ذات العاطفة التى تعذب شخصية المسرحية . بل على عكس ذلك ، غالباً ما تهدف إلى أن تحرك فينا مشاعر مناقضة لتلك التى تنسبها لشخصياتها » . يقولون كذلك إنه ، إذا كان المؤلفون يسيئون استعمال القدرة على إثارة النفوس، لوضع مركز الاهتمام فى مكان سيىء، فإن هذه الغلطة يجب أن تعزى ، لا إلى الفن ، وإنما إلى جهل الفنانين وفسادهم . ويقولون أخيراً إن التصوير الصادق للأهواء والآلام التى تصحبها يكفى وحده لكى نتجنبها بما

أمكننا من عناية وجهد . لكى يقف المرء على سوء نية كل هذه الأجوبة ، ماعليه إلا أن يستشير حال قلبه بعد مشاهدته مأساة ما . أينبىء كل من الانفعال والاضطراب ، والتحنن الذى يحس به المرء فى نفسه ويمتد إلى ما بعد العرض ، بميل قريب إلى التغلب على أهوائنا وتهذيبها ؟ أمن شأن الانطباعات الحية المؤثرة التى نعتادها ، والتى غالباً ما تعاودنا ، التخفيف من حدة مشاعرنا عند الحاجة ؟ لم تمحو صورة الآلام التى تولدها الأهواء صورة انفعالات السرور والفرح التى تولدها هذه الأهواء أيضا ، والتى يعنى المؤلفون بتجميلها ليجعلوا مسرحياتهم مستحبة أكثر ؟ أو ليس معروفاً أن الأهواء كافة اخوة ، وأن الواحد منها يكفى لإثارة ألف ، وأن محاربة أحدها بالآخر ليست إلا وسيلة لجعل النفس أكثر حساسية بالنسبة لجميعها ؟ العقل هو الأداة التى يجب أن تستخدم فى التطهير . ولقد سبق أن قلت إن العقل لا أثر له فى المسرح . إننا ، فى الواقع ، لا نشارك كل الشخصيات عواطفها : لأن مصالحها تتعارض ، ويتحتم على المؤلف أن يجعلنا نختار إحداها ، وإلا ما فعلنا ذلك قط ؛ لكن بدلا من أن يختار الأهواء التى يريد أن يحببها إلينا ، يضطر لكى يبلغ غايته إلى اختيار الأهواء التى نحبها فعلا . وما قلته عن نوع التمثيل ينسحب أيضاً على الأهمية التى تسوده . ففى لندن ، يهتم الناس بالمسرحية إذا ما جعلتهم يحقدون على الفرنسيين ؛ وقد يكون الهوى الجميل هو القرصنة فى تونس ، والانتقام المثير فى ميسين ، وشرف حرق اليهود فى جووا . إذا خالف مؤلف ما[1] هذه الحكم ، ألف مسرحية جيدة جداً لن يذهب أحد لمشاهدتها ؛ يجب عندئذ أن يتهم بالجهل ، لمخالفته أول قوانين فنه ، ذلك الذى يعد أساساً لكل

---

(١) لنضع ، على سبيل المثال ، رجلا مستقيما — وإن كان بسيطا خشنا — لا يعرف الحب أو الغزل ولا يرص الجمل الجميلة فوق خشبة المسرح الفرنسى ، لنضع فوقها عاملا . ليست لديه آراء مسبقة يرفض بعد تلقيه إهانة من سياف أن يذهب ليذبح ذلك الذى أهانه ولنستنفذ فن المسرح كله لجعل الشعب الفرنسى يهتم بهذه الشخصيات مثلما يهتم با « السيد » : اكون مخطئا لو اننا نجحنا فى هذا .

القوانين الأخرى ، ألا وهو النجاح . هكذا يطهرنا المسرح من الأهواء التى لا وجود لها ، ويثير الأهواء الموجودة فعلا . فهل هذا دواء مناسب ؟(...)

ماذا تعلم فى « فيدرا » و « أوديب » اللهم إلا أن الإنسان ليس حراً ، وأن السماء تعاقبه على جرائم تدفعه هى إلى ارتكابها ؟ ماذا تعلم فى « ميديا » ، اللهم إلا إلى أى مدى يمكن لثورة الغيرة أن تجعل آلاماً قاسية مغايرة لطبيعتها. تابعوا غالبية مؤلفات المسرح الفرنسى . ستجدون فيها جميعاً تقريباً وحوشاً فظيعة وأفعالا قاسية ، أفعالا مفيدة إذا شئنا ، لأنها تعطى المسرحيات شيئا من التشويق والفضائل، شيئا من التمرين ، لكنها خطيرة بكل تأكيد ، لأنها تعود عيون الشعب على فظائع لا ينبغى حتى أن يعرفها ، وعلى جرم لا ينبغى أن يفترض أنه ممكن . بل إنه غير صحيح أن القتل أو قتل الأب أو الأم بغيضان دائما فى المسرح . ولا أدرى بأية افتراضات سهلة يجعلان مباحين أو قابلين للغفران . من الصعب علينا عدم التماس العذر لفيدرا المكافحة التى تسكب الدم البرىء : يسمم سيفكس زوجته ، ويطعن هوراس الشاب أخته ، ويضحى أجا ممنون بابنته ، ويذبح أوريست أمه ، ومع ذلك تظل هذه الشخصيات جديرة بالاهتمام . أضيفوا إلى ذلك أن المؤلف يضطر كى يجعل كل واحد يتحدث حسب طبعه إلى أن يضع فى فم الأشرار حكمهم ومبادئهم ، بعد تغليفها ببريق الأبيات الجميلة ، والنطق بها بلهجة مهيبة حكيمة ، وذلك لتعليم جمهور الصالة .

وإذا كان الإغريق قد احتملوا مثل هذه المشاهد ، فلأنها كانت تمثل لهم تاريخا قومياً قديماً شاع دائما بين أفراد الشعب ،ولأنه كانت لديهم الأسباب التى جعلتهم يذكرون بها باستمرار ؛ حتى البغيض فى هذه المشاهد كان متفقاو نظرتهم إلى الأمور . فكيف يمكن لذات المأساة ، بعد تجردها من ذات الدوافع ومن ذات الأهمية ، أن تجد بينكم مشاهدين قادرين على احتمال اللوحات التى تقدمها والشخصيات التى تؤدى أدوارها ؟ واحد يقتل أباه ، ويتزوج أمه ، ويجد نفسه شقيقا لأولاده . وآخر يجبر الابن على ذبح أبيه . وثالث يجعل الأب يشرب دم ابنه . إن الفرائص لترتعد لمجرد التفكير فى الفظائع التى يزينون بها المسرح الفرنسى ، بقصد الترفيه عن أهدأ الشعوب وأكثرها إنسانية على وجه البسيطة !

دالومبير

جان لى رون دالومبير D'Alembert (١٧١٧ — ١٧٨٣) كاتب فرنسى وعالم فى الرياضيات أسهم فى إعداد « الانسيكلو بيديا» لكنه دافع عن حرية الفنون عندما حرر المقالة الخاصة بجنيف واحتج على تحريم (الذى يرجع إلى كالفان) العروض المسرحية فى تلك المدينة . رد ج . ج . روسو على دالومبير « بخطاب عن المسرح » ، وأجاب دالومبير بخطاب إلى ج . ج . روسو ، عبر فيه عن تراجع واضح. عندئذ ألف مارمونتيل دفاعه عن المسرح Apologie du Theatre فى حين أبدى جريشيه ندمه.

لا بد أن شخصاً أحس إحساسا قاسيا بالملل (ويصح أن يكون أميراً) من هو أول من فكر فى هذا اللهو الرقيق الذى تمثل بمؤداه فوق « الخشبة » عيوب أمثالنا من البشر وبؤسهم ، بقصد التسرية عنا أو شفائنا من عيوبنا وبؤسنا ، لهو نصير بمؤداه أيضا مشاهدين للحياة ، بدلا من كوننا ممثلين فيها، وذلك للتخفيف من ثقل هذه الحياة وشقائها . تشوب هذه الفكرة المحزنة أحيانا المتعة التى أتذوقها فى المسرح ، فأنا ألمح من وقت لآخر ، من خلال انطباعات هذا الفن المحببة ، رغما منى ، وفى شىء من الحزن ، علامة أصل المسرح المؤسفة ، خاصة فى لحظات الراحة تلك التى تظهر فيها الحركة التمثيل بدلا من الشىء ، والممثل بدلا من الشخصية ، عند توقفها وبرودها ، وتركها الخيال هادئا ...

... يبدو لى أن ما يستوجب اللوم فى هذا اللون[1] ، أو بالأحرى فى الطريقة التى عالجها به شعراؤنا هو المزج الغريب الذى قاموا به دائما على وجه

---

(١) المسرحية المؤثرة .

التقريب بين ما يؤثر وما يضحك . إن شعورين لهما هذه الحدة وهـــذا الاختلاف لم يجعلا ليكونا متجاورين ، بالرغم من أن في الحياة بعض الظروف الغريبة التي نضحك ونبكي فيها في آن واحد ، وإني لأسأل عما إذا كانت كل ظروف الحياة تناسب التمثيل على المسرح ، وعما إذا كان الشعور المضطرب الحائر الناتج عن هذا الخلط بين الضحك والدمع أفضل من متعة البكاء وحدها أو متعة الضحك وحدها .

« خطاب إلى روسو »(Lettre a Rousseau 1759)

---

(٢) انظر النبذة في الفصل الرابع .

جوته :

صور يوهان ـ ولفجنج جوته Goethe (١٧٤٩ ــ ١٨٣٢) الموهبة المسرحية فى مؤلف نقحه فيما بعد وأصبح « سنى تعليم ويلهلم مايستر » Les Années d' apprentissage de Wilhelm Meister

أين يوجد ملجأ من الملال أفضل من المسرح ؟ أين يتم التعارف بطريقة ألطف ؟ أيشعر الناس أبداً بأخوتهم أكثر مما يشعرون بها عندما يتعلقون بشفاه رجل واحد ، ويفتنهم ويودى بهم شعور مشترك ؟ ماذا تكون اللوحة، والتماثيل ،بالقياس إلى لحم لحمى الحى هذا ،إلى هذا الآخر الذى هو أنا أيضا ،الذى يتعذب ، ويتمتع ، ويجعل كل واحد من أعصابى يهتز ويتجاوب مع أعصابه؟ أين يمكننا أن نفترض وجود قدر أكبر من الفضيلة ؟ لدى البورجوازى الورع الذى يكدس ما يأكله عن طريق تجارة كريهة دنسة ؟ أم لدى ذلك الذى يغذى فنه — وهو مصدر عيشه — فى آن واحد ، أنبل وأسمى المشاعر التى يقدر البشر على إدراكها ، ذلك الذى يدرس ويصور الفضيلة ، والرذيلة مجردتين ، كل يوم ،والذى يجب أن يحس بالجمال والقبح بكل قوتهما ، قبل أن يتمكن من نقلهما إلى الآخرين بقوة معادلة ؟

« موهبة ويلهلم مايستر المسرحية » La Vocation Thèatrale de Wilhelm Meister, Ier version (1777 - 1785) trad. Florence Halèvy. Ed -Grasset 1924 .

بومارشيه

جاء بيير أوجستان كارون دى بومارشيه Beaumarchais (۱۷۳۲ — ۱۷۹۹) إلى المسرح متبعا نظريات ديدروه فى فى بادىء الأمر (« أوجينى » « Eugènie »). سقطت مسرحيته « الصديقان » « Le Deux amis » — وهى مسرحية عادية — عند عرضها للمرة العاشرة . ثم حول إلى ملهاة أوبرا كوميدية — « حلاق أشبيلية » من خمسة فصول « Le Barbier de Séville » — كانت فرقة «الممثلين الطليان» قد رفضتها . وبعد نجاحها بفتور فى الكوميدى فرانسيز ، نجحت فى نص آخر يقع فى أربعة فصول. أما «زواج فيجارو» « Le Mariage de Figaro » فقد كانت سببا فى نجاح بومارشيه وسجنه فى آن واحد . كان الرقباء قد أدانوا المسرحية فعلا ، وكان لا بد من تدخل المسيودى فودى حتى يسمح الملك بعرض المسرحية فى الكوميدى فرانسيز ، حيث أثار نجاحها حقد سوار عضو الأكاديمية والكونت دى بروفونس . ولقد أجاب بومارشيه على من سخروا منه بقدر من العنف جعل حامل الأختام يسجنه فى سان لازار .

الأعمال المسرحية ، يا سيدى ، شأنها شأن أولاد النساء : فهى تحمل بلذة ، وتبلغ نهايتها بتعب ، وتولد بألم ، ونادراً ما تعيش لتنقد والديها ثمن عنايتهما بها ؛ إنها تتطلب من الآلام أكثر مما تعطى من المتع ؛ تابعوها فى حياتها : ما تكاد ترى النور حتى يشغل بها الرقباء ، بحجة تضخمها ، ويبقى الكثير منها فى السجن، يعاملها جمهور الصالة القاسى بعنف ويسقطها ، بدلا من أن يلعب معها فى لطف. وغالباً ما يبترها المشخص عندما يهدهدها . إذا ما غابت عن النظر

لحظة واحدة ، وجدت للأسف ! وهى تتسكع فى كل مكان ، مهلهلة، مشوهة ، أضنتها « المقتطفات » وغمرتها « الانفعالات » . وبعد أن تفلت من كل هذه الآلام ، يصيبها ، إذا ما لمعت لحظة ، أكبر مرض : النسيان المميت يقتلها فتموت ، وبعد عودتها إلى العدم مرة أخرى ، تضل فى عالم الكتب اللانهائى .

خطاب معتدل من سقوط ونقد « حلاق أشبيلية » (Lettre modérée sur la critique du «Barbier de Séville,» 1775)

شيلر :

يوهان — كريستوف — فريديرك فون شيلر Schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) شاعر ألمانى وكاتب مسرحى ، اشتهر وهو فى الثانية والعشرين بمسرحيته : « اللصوص » « Les Brigands » يعتبر شيلر المسرح مدرسة للفضيلة قادرة على تلقين احترام الحرية والكرامة الإنسانية . من بين مقالاته فى علم الجمال وعلم الأخلاق « خطابات عن تربية الإنسان الجمالية » .

Lettres sur l'éducation esthétique de l' homme
تؤكد أن ثقافة « الجمال » المنزهة يمكنها وحدها أن تقوم المجتمع .

المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية

لاحظ سوبزر[1] أن الميل العام الذى لا يقاوم إلى الجديد الخارق للعادة ، ورغبة الإنسان فى الإحساس بأنه فى حالة هوى ، هما اللذان أوجدا المسرح . كان لا بد للإنسان الذى أنهكته مجهودات العقل العظيمة ، وأثارت أعصابه مشاغل حياته الرتيبة — وغالبا ما تكون ثقيلة — وأشبعه حب اللذات ، من أن يحس فى ذاته بفراغ يتنافى مع حاجته الخالدة إلى النشاط . كانت طبيعتها التى لا تقدر على البقاء فى حال الحيوان فترة طويلة ، ولا على الاستمرار بلا توقف فى الأعمال الذهنية الدقيقة ، فى حاجة إلى حال متوسط يجمع بين هاتين الغايتين المتناقضتين ، حال يؤدى إلى انسجام لطيف بعدأن يرضى الأوتار

---

(١) نظرية عامة فى الفنون الجميلة .

المشدودة ، وفى استطاعته تيسير الانتقال المتناوب من حال إلى أخرى .
الإحساس الجمالى أو الشعور بالجمال هو الذى يمنح هذه الميزة على وجه الخصوص .
لكن ، بما ان المشرع الحكيم عليه أن يهتم أولا باختيار الأسمى من بين
تأثيرين فهو لن يكتفى بتجريد ميول شعبه من السلاح ، بل سيستخدمها ،
ما أمكنه ذلك ، كأدوات لتنفيذ خططه العليا ، ويجتهد فى تحويلها إلى مبادىء
سعادة . لذا اختار المسرح قبل أى شىء آخر ، المسرح الذى يفتح آفاقا لا حد
لها أمام الذهن المتعطش ويقدم الغذاء لملكات النفس كافة دون أن يجهد
إحداها ، ويجمع بين ثقافة العقل والقلب وأنبل تسلية (...) أى عون للقانون
والدين إذا ما تحالفا مع المسرح ، حيث التأمل المباشر والحضور الحى ، حيث
تمر الفضيلة والرذيلة ، السعادة والشقاء ، الجنون والحكمة ، أمام الإنسان فى
شكل حقيقى ملموس ، فى ألف لوحة حية ، حيث تفسر العناية الإلهية ألغازها ،
وتحل عقدها أمام عيوننا ، حيث يعترف القلب البشرى ، على أداة تعذيب
الهوى ، بأكثر حركاته سرية ، حيث تسقط كل الأقنعة ، ويتبخر كل زيف ،
وتعقد الحقيقة جلساتها حقيقة لا تقبل الفساد ، مثل رادامونت !

تبدأ سلطة المسرح القضائية حيث تنتهى مجال القوانين الإنسانية . إذا
كانت العدالة تدع الذهب يبهرها وتضع نفسها فى خدمة الرذيلة ، وإذا كانت
جرائم العظماء تهزأ بعجزها ، والخوف من الناس يقيد ذراع القاضى ، فإن
المسرح يستولى على السيف والميزان ، ويجر الرذائل أمام محكمة مخيفة . إنه
إمبراطورية الخيال والتاريخ بأسرها ، والماضى والمستقبل ، يطيعونه عند أدنى
إشارة . يعيش بعض المجرمين الجسورين الذين تحولوا منذ مدة إلى تراب ،
حياتهم الشنيعة من جديد ، بعد أن استدعاهم اليوم صوت الشعر القدير ، ليلقنوا
الأجيال القادمة درساً رهيباً ، ويمر من كانوا هول قرنهم أمام عيوننا ، يمرون
عاجزين ، مثل الظلال فى المرآة المقعرة ، وإنا لنعلق ذكراهم باشمئزاز متلذذ
حتى لو لم تعلم أية أخلاقيات ، ولم يجد أى دين ، أى إيمان ، ولم تعد هناك

قوانين ، فإن ميديا سيمكنها أن تجعلنا نرتجف عندما تهبط مترنحة درجات سلم القصر ، بعد انتهائها تواً من قتل أولادها . ستستولى الرجفات المفيدة أبداً على الناس ، ويحس كل منهم فى قرارة نفسه بثمن الضمير الحى عندما تغسل ليدى ماكبث — المرأة المخيفة التى تسير وتتكلم وهى نائمة — يديها ، وتطلب كل عطور شبه الجزيرة العربية لتزيل رائحة القتل الكريهة ؛ وإذا كان من المؤكد أن التمثيل المرئى يخلف أثراً أقوى من أثر الخطاب الميت أو الرواية الباردة ، فمن المؤكد أيضاً أن المسرح يؤثر بطريقة أعمق وأبقى من الأخلاقيات والقوانين .

(. . .) المسرح ، أكثر من أية مؤسسة عامة مدرسة للحكمة العملية ، ودليل للحياة المدنية ، ومفتاح لا يخطىء يفتح أكثر طرق النفس البشرية حرية . أسلم بأن كثيراً ما يمحو احترام الذات وتصلب الضمير أفضل أثر للمسرح ، وبأن ألف رذيلة تواجه مرآته بلا حياء ، وبأن قلب المتفرج الجامد يدفع بألف شعور طيب دون أن يثمروا ؛ بل اننى أرى أن شخصية هاربا جون (لموليير) لم تقوم حتى اليوم مرابياً واحداً ، وأن انتحار بيفرلى[1] أبعد القليل من إخوانه عن الولع المفرط بلعب الورق ، وأن قصة قاطع الطريق شارل مور الشقية لن تجعل الطرق الكبرى أكثر أماناً ، حتى لو قللنا من شأن آثار المسرحية العظيمة ، وأصبحنا ظالمين لدرجة إنكارها ، أى أثر ضخم يبقى له ؟ ! إذا كان المسرح لا يقضى على الرذائل ولا يقلل من عددها ، فهو على الأقل يعرفنا بها . علينا أن نحيا بين هؤلاء المرذولين ، بين هؤلاء الجانين ، علينا أن نتجنبهم أو نعاندهم ، وأن نواجه هجماتهم أو نستسلم لها . وبفضل المسرح ، لم يعد بإمكان هؤلاء أن يفاجئونا . إننا محصنون ضد اعتداءاتهم . المسرح أفضى إلينا بطريقة الكشف عنهم ومنعهم من الإضرار بنا . وأزاح قناع المنافق المزيف ، وكشف

(١) فى مسرحية سوران التى تقلد مسرحية «المقامر» «The Gamester» لأدوارد مور .

الذا عن الشبكة التى كان يحيطنا بها المكر والخداع ، وأخرج الخبث والزيف من متاهاتهم الملتوية ، وأظهر وجهها المهول فى وضح النهار .

(...) لا يمكننى أن أغفل هنا الأثر العظيم الذى قد يخلفه مسرح جديد دائم فى الفكر القومى .. أعنى بفكر الشعب القومى انسجام آرائه وميوله واتفاقها حول بعض النقاط التى يفكر فيها ويحس بها شعب آخر بطريقة مختلفة . والمسرح وحده هو الذى يستطيع أن يحقق هذا الاتفاق إلى درجة عليا ، لأنه يطوف بميدان العلم الإنسانى ، ويستنفد كل مواقف الحياة ، ويلقى الضوء على جميع ثنايا القلب ، ويجمع الحالات الاجتماعية كافة والطبقات كافة ، ويسير فى أكثر الطرق نفاذاً ليصل إلى العقل والقلب إذا سيطرت على مسرحياتنا كلها لمحة بارزة ، وتفضل شعراؤنا واجتمعوا وكونوا حلفاً وثيقاً فيما بينهم لبلوغ تلك الغاية ، وأشرف على أعمالهم اختيار دقيق ، وكرسوا ريشتهم للموضوعات التى من شأنها أن تهم الشعب بأكمله : خلاصة القول ، إذا توصلنا إلى أن يكون لنا مسرح قومى ، أصبحنا أمة أيضا .

المسرح باعتباره مؤسسة أخلاقية Le théâtre considéré comme une institution (morale,)trad . A. Regnier 1861).

شوبنهاور :

آرثر شوبنهاور Schopenhauer (١٧٨٨—١٨٦٠فيلسوف) ألمانى ، ظهر عمله الرئيسى « العالم بوصفه إرادة وتمثيلا ». Le Monde comme volonté et comme représentation عام ١٨١٩ : قد يكون العالم وهماً كبيرا تخلقه إرادة لا معقولة. على الإنسانية أن تعى هـذا الوهم . وعلى المسرح أن يلعب دوراً فى الكشف عن هذا السر .

• • •

تعتبر المأساة أسمى ألوان الشعر حقاً ، سواء بالنسبة لصعوبة التنفيذ ، أم بالنسبة لعظمة الانطباع الذى تخلفه . وإذا أردنا أن نفهم مجموع الاعتبارات المقدمة فى هذا المؤلف وجب علينا أن نلاحظ بعناية أن هذا الشكل الرفيع للعبقرية الشعرية إنما يرمى إلى أن يرينا الجانب الرهيب من الحياة ، الآلام التى لا تسمى ، وقلق الإنسانية ، وانتصار الأشرار ، وسلطة صدفة يبدو أنها تسخر منا ، وهزيمة العادل البرىء الحتمية ؛ نحن نجد فى ذلك كله رمزاً له دلالته لطبيعة العالم والوجود ؛ نرى هنا صراع الإرادة مع نفسها ، بكل ما فى هذا الصراع من هول . وفى هذه الدرجة القصوى من موضوعيته يتم الصراع بأكثر الطرق اكتمالا . وترينا المأساة إياه بتصويرها العذاب الإنسانى ، سواء نشأ هذا العذاب عن المصادفة أو الخطأ اللذين يحكمان العالم فى شـكل ضرورة لا مفر منها ، وبقدر يكاد يؤخذ على أنه اضطهاد مقصود أو صادر عن طبيعة الإنسان ذاتها ، وتشابك مجهود الأفراد وإرادتهم ، وفساد وبلاهة الغالبية منهم . الإرادة التى تحيا وتظهر لدى الناس جميعا واحدة ، لكن مظاهرها تتحارب وتتطاحن ، فهى تبدو أكثر أو أقل نشاطاً ، حسب الأفراد ، أكثر أو أقل تعقلا ، أكثر

أو أقل اعتدالا بفضل نور المعرفة . وأخيراً تصل المعرفة لدى الأشخاص الخارقين للعادة ، بعد أن يظهرها العذاب نفسه ويسمو بها ، إلى درجة تجعلها ترى بوضوح ، من خلال الشكل الظواهرى أو مبدأ الأفراد ولا يمكن فيها للعالم الخارجى — حجاب مايا — أن يخدعها . عندئذ تتلاشى الأنانية ، نتيجة هذا المبدأ ، مع « الانفراد » . وتفقد « الأسباب » التى كانت قوية جداً فيما مضى سلطانها ، وتحل محلها معرفة كاملة للعالم تأتى بالاستسلام والزهد ، بل بالتنازل عن الرغبة فى الحياة ، لأنها تعمل كمهدىء للإرادة . فى المأساة مثلا ، نرى أنبل الشخصيات تعدل عن الأهداف التى سعت إليها بحرارة ، بعد صراع طويل وعذاب طويل ، وتضحى إلى الأبد بمتع الحياة ، أو حتى تنفض عنها عبء الوجود إراديا وبفرح . هذا ما يفعله كل من الأمير كونستون عند كالديرون، ومارجريت فى فاوست، وهاملت، ويودهوراتيو أيضا أن يحذوحذو صديقه ، لكن هاملت يطلب إليه أن يعيش ويحتمل آلام هذا العالم المعادى بعض الوقت ، حتى يروى مصير صديقه ويبرز ذكراه . وهذا ما تفعله أيضاً كل من عذراء أورليان وعروس ميسين . تموت كل هذه الشخصيات بعد أن يطهرها العذاب ، أى بعد أن تكون رغبتها فى الحياة قد ماتت .

أن نطلب من المأساة ، على عكس ذلك ، ممارسة ما يسمى بالعدالة الشعرية ، يعنى سوء الفهم التام لجوهرها، بل سوء فهم جوهر هذا العالم . لم يخش الدكتور صمويل جونسون أن يعبر فى نقده لبعض مسرحيات شكسبير عن مطلب على هذا القدر من اللامعقولية . فهو يؤاخذ الشاعر على احتقاره المطلق للعدالة . هذا حقيقى ، ما هى جريمة كل من أوفيليا ، وديدمونة ،وكورديليا ؟ لا تطالب بهذه العدالة ، ولا تحس بالمتعة بدونها ، إلا العقول المتشبعة بتفاؤل تافه مثل

تفاؤل البروتستانتى أو من يحكم عقله . ما هو إذن معنى المأساة الحقيقى ؟ هو ألا يكفر البطل عن خطاياه الفردية ، بل يكفر عن الخطيئة الأولى ، أى عن جريمة الوجود ذاتها . ويقولها كالديرون صراحة : أكبر جريمة ارتكبها الإنسان « هى ميلاده » .

(العالم بوصفه إرادة وتمثيلا Le Monde comme volonté et comme représentation, 1818, trad . A. Burdeau, 1893)

كازيمير بونجور :

كازيمير بونجور Bonjour (١٧٩٥ — ١٨٥٦) مؤلف مسرحيات فرنسى . كتب قصة وملهاوات شعرية ذات أسلوب حى إلى حـــد ما وفـكرة أخلاقية : « آلام المنافسة » « La Mére rivale » والتربيـــة أو « ابنتا العم » (L'Education ou les deux cousines) و«الزوج المحظوظ» Le Mori á bonnes fortunes ••• وسخر من الرقابة على المسرح فى مقدمة « ابنتا العم » .

حوار بينى وبين محطم آثار فنية[1] مهذب

(هو— (رأسه إلى الوراء ويده فى جيبه) — سيدى العزيز ، مهما قلت ، يجب أن تحذف شخصية المركيز ، لأن طبقة النبلاء شىء له من الاحترام ما يحول دون نقله إلى المسرح ...

أنا (منحنيا فى احترام) تنازل واستمع إلىّ يا سيدى — أنا أسخر فى شخص امرأة من العامة ، من عادة الرغبة فى الاقتران بالعظماء ، وإذا حذفت شخصية السيد العظيم ، لن تـكون هناك مسرحية .

هو — أنا لا أدخل فى هـذه التفاصيل . أنت تهاجم النبلاء ، أنت ظالم لنا .

أنا — لـكن يوجد ، ياسيدى ، فى مؤلفات موليير المركيز والـكونت .

---

(١) الرقيب .

هو — موليير ، يا سيدى كان تحرريا ، قد لا تمثل مسرحياته اليوم،نو أنهم استمعوا إلى ...

أنا — إذا كان لا يمكننى الاحتفاظ بمركيز ، فأقبل على الأقل أن يكون لى كونت !

هو — لا ، ياسيدى .

أنا — بارون ؟

هو — لا ، لا يا سيدى.

أنا — فارس ؟

هو — لا ، يا سيدى .

أنا — سيد أجنبى ؟

هو — لا يا سيدى ، لا يا سيدى

أنا — لكن ، يبدو لى أن هذا الاقتراح الأخير قد يوفق بين الجميع ، لأن التلميح لن يكون مباشراً ...

هو — سيدك الأجنبى دعاية سخيفة ، لأن النبلاء متضامنون .

أنا — هيا ، يا سيدى ، أنا خاضع أفضل أن أخطىء المعنى على أن أفقد ثمرة عامين من العمل .

هو — لا يكفى هذا . من المناسب أيضاً أن تشير إيجابياً إلى أن روزمبير، فى روايتك ، نبيل من عهد بونابرت ، ورجل اغتنى بوسائل شائنة .

أنا — إيه ! إنى أستسلم أيضاً — لكن ، هل أستطيع على الأقل الآن ، بعد أن قبلت كل هذه التضحيات ، أن أعيد بعد المقاطع ؟ لقد حذفت شيئاً منها، فى حين أنه لا يضر مطلقا . وأنت الذى اعتدت المسرح ، لا بد أنك تحس مثلا أن . . .

هو — (مقاطعا إياى بحدة) — سيدى ، نحن على خلق ، نحن لا نذهب إلى المسرح .

أنا — آه ، معذرة ! كنت أظن أن الأمر ضرورى بالنسبة لمن يشغل منصبك ، وإنك لا تحكم على الناس من غير أن تستمع إليهم . لكن ، قل لى لماذا لا أستطيع أن أحتفظ ببيت الشعر الآتى :

« أنا أنوى أن أصبح صديقا لزوجك » ؟

هو — لأنهم سيصفرون له . ألا ترى أنه مخل ؟

أنا — شكراً جزيلا لانتباهك ! لكن لماذا لا يسمح لى باعادة هذا البيت الآخر :

« أنا لا أحتقر إلا من لا يفعلون شيئاً » ؟

هو — لأنهم سيصفقون له .

أنا — لكنى ، يا سيدى لا أكتب إلا ليصفقوا لى .

هو — كل المقاطع التى يصفقون لها فى أيامنا هذه مثيرة للتمرد . لكن ، مم تشكو ؟ لقد أحللنا بيتا آخر محل بيتك .

أنا — هذا صحيح . لكن بما أن البيت الذى أحللتموه محل بيتى كان باهتا بعض الشىء ، رد إلى بيتى . أرجوك .

هو — قلت لك أن بيتك قد يصفقون له . احتفظ ببيتنا .

أنا — لو كانت هذه هى طريقتك فى الحكم فلن يلبث الفن المسرحى أن يزول من فرنسا .

هو — (دافعاً إياى بلطف نحو مدخل الحجرة) — ياله من ضرر ! أتظن أن المجتمعات لا يمكنها العيش بلا مسرح ؟

أنا — انتهى الأمر ، أرى أن مستقبلى قد ضاع ، انتهت المسرحيات ، إنى متنازل عن المهنة .

هو – (يغلق الباب) – أهنئك ، سيزداد عدد الشرفاء واحداً ، ويقل عدد كتاب المسرح واحداً .

(مقدمة التربية أوابنتا العم) (Préface de : L'Education ou les deux cousines, 1823)

. . .

ستندال :

أيها الناكرون للجميل ، كفوا عن الشكوى من الرقابة الطيبة ؛ إنها تقدم أكبر خدمة لغروركم ، إذ تستخدمونها فى إقناع الآخرين ، وربما إقناع أنفسكم بأنكم قد تفعلون شيئاً لو ...

(راسين وشكسبير Racine et Shakespeare, 1824)

فيكتور هيجو :

بحث فيكتور — مارى هيجو Hugo (١٨٠٢ — ١٨٨٥)
عن وسائل الوصول إلى النجاح الشعبى ، فى المسرح بصفة
خاصة . وذلك عندما كتب « الملك يلهو » Le Roi, s'amuse
و « لوكريتشيا بورجيا » Lucrèce Borgia ، و « مارى تيدور »
« Marie Tudor » ، و « انجيلو ، طاغية بادو »
« Angelo, tyran de Padoue » . ثم كتب مسرحيات أمحى
وأصعب « روى بلاس » Ruy Blas و « هرنانى » Hernani
وهجر المسرح بعد سقوط « ليبورجراف » Le, Burgraves
والتى قوبلت بالصفير فى « التياتر فرنسيه » .

العظمة والحقيقة

هناك طريقتان لاستمالة جمهور المسرح : العظمة والحقيقة . تأخذ العظمة بمجامع قلوب الجماهير ، تستحوذ الحقيقة على الفرد .

ينبغى أن يبحث الشاعر المسرحى — أياكانت أفكاره عن الفن — إذن ، دائما وقبل كل شىء ، عن العظمة مثل كورنى ، أو الحقيقة مثل موليير ، أو وهذا أفضل ، وتلك هى أعلى قمة يمكن أن تصعد إليها العبقرية — العظمة والحقيقة فى آن واحد ، العظمة فى الحقيقة ، والحقيقة فى العظمة ، كما هى الحال عند شكسبير .

ذلك أنه — لنلاحظ ذلك بطريقة عابرة — قدر لشكسبير أن يوفق ، ويوحد ، ويجمع بلا توقف فى مؤلفاته العظمة والحقيقة ، هاتين الصفتين المتعارضتين تقريباً أو على الأقل المميزتين بحيث يعد عيب كل منهما عكس

عيب الأخرى ، وهذا هو السبب فى سيادة عبقريته . الصغر هو حجر العثرة فى الحقيقة، والزيف هو حجر العثرة فى العظمة . نجد فى كل أعمال شكسبير عظمة تعد حقيقة ، وحقيقة تعد عظمة . ونجد مرة ثانية وسط كل هذا الخلق النقطة التى تتقاطع فيها العظمة والحقيقة ؛ وحيث تتقاطع الأشياء الحقيقية والأشياء العظيمة يكتمل الفن . يبدو أن شكسبير شأنه شأن ما يكل أنجلو ، خلق لحل هذه المشكلة الغريبة التى يبدو أن مجرد النطق بها غير معقول : البقاء دائما فى الطبيعة ، والخروج منها أحيانا فى آن واحد — يبالغ شكسبير فى النسب لكنه يبقى على الصلات . بالقدرة الشاعر العجيبة ! يخلق أشياء أسمى منا ، وتحيا مثلنا . هاملت مثلا حقيقى مثل أى واحد فينا لكنه أكبر . هاملت عملاق . ومع ذلك فهو واقعى . ذلك أن هاملت ليس أنتم ، وليس أنا ، بل كلنا جميعا . هاملت ليس إنساناً ؛ إنه الإنسان .

استخلاص العظمة من الحقيقة ، والحقيقة من العظمة على الدوام . هذا هو إذن هدف الشاعر فى المسرح ، فى نظر كاتب هذه المسرحية — مع الاحتفاظ بباقى الأفكار التى استطاع أن يشرحها فى هذا الصدد فى أماكن أخرى — ؛ هاتان الكلمتان العظمة والحقيقة، تتضمنان كل شىء ، تتضمن الحقيقة الأخلاق ، وتتضمن العظمة الجمال .

لن نفترض لدى المؤلف الجرأة على اعتقاد أنه بلغ هذا الهدف ، أو حتى يستطيع أن يبلغه . ليسمح له مع ذلك بأن يشهد علانية بأنه لم يصب إلا إلى هذا الهدف حتى اليوم . ومسرحيته الجديدة التى مثلت منذ قليل تعد خطوة أخرى فى سبيل بلوغ هذا الهدف المشرق . ما هى بالفعل ، الفكرة التى عمل على تحقيقها فى « مارى تيدور » ؟ ها هى ذى : ملكة امرأة عظيمة كالملكة، وحقيقة كالمرأة .

سبق أن قال (المؤلف) ما يلى فى مقام آخر : الدراما كما يحسها (المؤلف)،

الدراما كما يود أن يصفها العبقرى ، الدراما حسب مفهوم القرن التاسع عشر ، ليست مأساة — ملهاة كورنى الاسبانية السامية المتعالية المبالغ فيها ، أو مأساة راسين المجردة ، العاشقة المثالية الرثائية فى استيحاء ، أو ملهاة موليير العميقة ، البصيرة ، الثاقبة ، الساخرة بلا رحمة ، أو مأساة فولتير ذات الفكرة الفلسفية أو ملهاة بومارشيه ذات الحركة الثورية ، إنها كل هذا فى آن واحد،أو بعبارة أفضل ليست شيئاً من كل هذا . ليست جانباً واحداً من الأشياء يلقى عليه الضوء بطريقة منتظمة مستمرة ، كما هى الحال عند هؤلاء الرجال العظام ، بل هى كل شىء ينظر إليه من شتى الوجوه فى ذات الوقت . ولو وجد اليوم رجل يستطيع أن يخلق الدراما كما نفهمها ، لكانت هذه الدراما القلب الإنسانى ، والعقل الإنسانى ، والعاطفة الإنسانية الجامحة ، والإرادة الإنسانية ، والماضى وقد بعث لصالح الحاضر ، والتاريخ الذى صنعه آباؤنا فى مواجهة التاريخ الذى نصنعه ، وكل ما يختلط فى الحياة بعد مزجه على خشبة المسرح ، وفتنة هنا ، وحديث حب هناك ، ودرس للشعب فى حديث الحب ، وصرخة للقلب فى الفتنة ، والضحك ، أو الدمع ، أو الخير أو الشر ، أو ما هو سام ، أو ما هو دان ، أو القدرة ، أو العناية الإلهية ، أو العبقرية ، أو المصادفة ، أو المجتمع أو العالم ، أو الطبيعة ، أو الحياة ، وسنحس فوق كل هذا بسيادة شىء عظيم !

سيسمح بكل شىء لهذه الدراما التى ستعلم الجمهور دائما ، لأنه سيكون فى جوهرها عدم الإفراط فى أى شىء . ستشتهر هذه الدراما بالأمانة ، والسمو والفائدة ، وراحة الضمير بحيث لا تتهم أبداً بالبحث عن التأثير والضجيج عندما تبحث عن الأخلاق أو الدرس فحسب . ستقود فرانسوا الأول إلى ماجلون ، دون أن يشتبه فى أمره . ستجعل الإشفاق على ماريون ينبثق من قلب ديدييه دون أن تقلق أكثر الناس صرامة. ستستطيع أن تبسط على المسرح هذا المثلث المروع الذى كثيراً ما يظهر فى التاريخ : — الملكة ، والخيل ، والجلاد بكل ما فيه من واقعية مرعبة دون أن توصف بالمبالغة والفخفخة مثل مؤلف « مارى تيدور » .

لا بد للرجل الذى سيبدع هذه الدراما من صفتين : الضمير والعبقرية . والمؤلف الذى يتحدث هنا لا يتمتع إلا بالصفة الأولى ، وهو يعرف ذلك . لكنه سيستمر فيما بدأه ، وهو راغب فى أن يفعل الآخرون شيئا أفضل مما فعله هو اليوم . يتعاطف اليوم جمهور لا حصر له متزايد الذكاء ، مع كل المحاولات الجادة فى ميدان الفن . واليوم كل ما هو سام فى النقد يساعد الشاعر ويشجعه . بقية الآراء لا تهم . فليأت الشاعر إذن ! أما عن مؤلف هذه الدراما الموقن بأن المستقبل للتقدم ، والمتأكد من أن مثابرته ستدخل فى الحسبان إذا أعوزته العبقرية فيلقى بنظرة رائقة ، واثقة هادئة على الجمهور الذى يحيط هذا العمل غير الكامل كل ليلة بهذا القدر من الفضول ، والقلق ، والانتباه ، فهو يحس فى حضرة هذا الجمهور بالمسئولية الملقاة على عاتقه ، ويقبلها فى هدوء . ولا يغيب عنه أبداً ، ولو لحظة واحدة ، الشعب الذى يعدينه المسرح ، والتاريخ الذى يشرحه المسرح ، والقلب الإنسانى الذى ينصح به المسرح . غداً يترك المؤلف العمل الذى أنجز ليلتفت إلى العمل الذى يتحتم إنجازه ، ويخرج من وسط هذا الجمهور ليدخل فى وحدته ، تلك الوحدة العميقة حيث لا يصل أى أثر سيىء للعالم الخارجى ، حيث يأتى الشباب ، صديقه أحيانا ليضغط ، على يده حيث يبقى المؤلف وحيداً مع فكره ، واستقلاله ، وإرادته . سيعتز بوحدته أكثر مما فى أى وقت مضى ، لأن فى الوحدة فقط يستطيع الشاعر أن يعمل من أجل الجمهور . وأكثر مما فى أى وقت مضى ، سيبعد عقله وعمله وفكره عن عصابات الدساسين ، لأنه يعرف أن هناك شيئاً أعظم من عصابات الدساسين والأحزاب ، شيئاً أعظم من الأحزاب ، الشعب ، وشيئا أعظم من الشعب ، الإنسانية .

(مقدمة مارى تيدور Préface de Marie Tudor, 1833)

الحركة، والعاطفة، والطباع

تؤلف ثلاثة أنواع من المتفرجين ما اتفق على تسميته بالجمهور : أولا ، النساء . ثانياً المفكرون . ثالثاً الجمهور نفسه . الحركة هي الشيء الوحيد تقريباً الذي يطلبه الجمهور من العمل المسرحي ؛ أما النساء فيطلبن العاطفة قبل كل شيء ، ويبحث المفكرون عن الطباع بصفة خاصة إذا درسنا فئات المتفرجين الثلاثة هذه بإمعان ، لاحظنا ما يأتي : يعشق الجمهور الحركة بقدر يجعله يجود بالطباع والعواطف[1] .

والنساء يشغلهن شرح العواطف بقدر يجعلهن لا ينشغلن بتصوير الطباع إلا قليلا ، فضلا عن أنهن يهتممن بالحركة . أما المفكرون فيميلون إلى رؤية الطباع ، أي رؤية البشر وهم يبعثون على خشبة المسرح ، حتى إن الأمر يصل بهم إلى حد الضجر من الحركة ، في حين يتقبلون عن طيب خاطر العواطف بوصفها حدثاً طبيعياً في العمل المسرحي . يرجع هذا إلى أن الجمهور يطالب من المسرح الإحساسات بصفـــة خاصة ، والنساء يطلبن منه الانفعالات ، والمفكرون يطلبون منه التأملات . جميعهم يطلب المتعة ، لكن هذا يطلب متعة العين ، وذاك متعة القلب ، أو متعة الفكر . من ثم توجد في مسرحنا ثلاثة أنواع من الأعمال مميزة تماما : نوع مبتذل وطيء ، واثنان آخران ، مجيدان ساميان . لكن ثلاثتهم يرضي حاجة : الميلودراما للجمهور ، المأساة التي تحلل العاطفة للنساء، والملهاة التي تصور الإنسانية للمفكرين (...) .

---

(١) اقصد الأسلوب ذلك انه إذا امكن التعبير عن الحركة بالحركة نفسها في كثير من الحالات فالتعبير عن الأهواء والطباع لا يتسنى إلا بالكلمة باستثناء بعض الحالات النادرة . والأسلوب في المسرح هو الكلمة ، الكلمة الثابتة المحددة .

يقول هوارس sibi constet فلتتحدث الشخصية كما ينبغي ان تتحدث هنا . يكمن كل شيء (مذكرة لفيكتور هيجو) .

واضح أن كل من يثبت نظرة جادة على أنواع المتفرجين الثلاثة التى تحدثنا عنهـا توا ، يدرك أن ثلاثتهم على حق ، النساء محقات فى رغبتهن فى الانفعال ، والمفـكرون محقون فى رغبتهم فى التعلم ، والجمهور محق فى رغبته فى التسلية . يستخلص قانون الدراما من هذه الحقيقة الواضحة . فهى تهدف فعلا إلى ما يأتى : خلق وبعث الطباع ، أى — ونـكرر ذلك — البشر ، فى ظروف الطبيعة والفن المتحدة ، وراء هـذا الحاجز النارى الذى يدعى بصف الأنوار والذى يفصل عالم الواقع عن عالم الخيال ، إلقاء العواطف فى هؤلاء البشر وهذه الطباع ، وشرح هذه العواطف لهؤلاء ، وتغييرها لأولئك ، وأخيراً استخلاص الحياة البشرية، أى الأحداث الـكبيرة ، الصغيرة ، الأليمة ، الفكاهية المخيفة التى تحتوى ، من أجل القلب على هذه المتعة التى تدعى بالاهتمام ، ومن أجل العقل على هذا الدرس الذى يدعى بالأخلاق من الصدام بين هذه الطباع وتلك العواطف والقوانين الـكبرى الصادرة عن العناية الإلهيـة . وكما نرى تشبه الدراما المأساة بتصويرها : للعواطف ، والملهاة بتصويرها للطباع . الدراما ثالث أشكال الفن الـكبرى الذى يتضمن ويلقح الشكلين الأولين . ربما استقل كل من كورنى وموليير عن الآخر ، لولا وجود شكسبير بينهما ؛ شكسبير الذى يمد يده اليسرى لـكورنى ، ويده اليمنى لموليير . بهذه الطريقة تتقابل كهربتا المأساة والملهاة المتناقضتين ، والدراما هى الشرارة التى تنبعث منهما.

(مقدمة روى بلاس Préface de Ruy Blas, 1838)

الكسندر دوماس الابن :

ألكسند دوماس الابن Dumas fils (١٨٢٤— ١٨٩٥) مؤلف مسرحيات فرنسى ، بدأ حياته المسرحية باعداده إحدى قصصه ، « غادة الكاميليا » « La Dame aux Camélias للمسرح ، بعدها وهب دوماس نفسه للفن إذ كتب : « ديان د ى ليس » « Diane de Lys » و « نصف العالم » « Le Demi-Monde و « الابن غير الشرعى » « Le Fils Naturel » ، و « الابن الضال » « Le Fils Prodigue » ، وصديق النساء « L'Ami des Femmes وشيئا فشيئا ، اتجه إلى المسرح الهادف : « أفكار مدام اوبرى » « Les Idées de Madame Aubray » ، وزيارة حفل زفاف « Une Visite de Noces » ، و « الأميرة جورج » La Princesse Georges » ، و « زوجة كلود » « La Femme de Claude » ، و « الغريبة » L' Etrangère ، و « أميرة بغداد » La Princesse de Bagdad و « دينيز » « Denise » ، و « فرنسيون » « Francillon » ، الخ .. وهى مسرحيات تعالج كل منها مشكلة تتعلق بالمجتمع المعاصر للمؤلف .

• • •

لا يجتمع الرجال والنساء فى المسرح إلا من أجل الاستماع إلى حديث الحب ، والمشاركة فى الأفراح والأحزان التى يسببها . أما المصالح الإنسانية الأخرى ، فتبقى عند الباب .

(مقدمة زوجة كلود Préface de La Femme de Claude)

• • •

لنفتتح المسرح المفيد

إذا لم نسارع بوضع الفن المسرحي العظيم في خدمة الإصلاحات الاجتماعية الكبرى ، وآمال النفس العظيمة ، تحول هذا الفن إلى مؤلفات ذات زخرف ، وبروق وبهرج ، وأصبح ملكا للمهرجين ، ومتعة رخيصة للرعاع .

إن فنا أنتج « بوليوكت Polyeucte » ، و « آتالي Athalie » و«طرطوف» و « زواج فيجارو » . إذاقصرنا الأمر على فرنسا — لفن حضاري في المقام الأول ، فن لا يحسب مداه إذا كانت الحقيقة أساسه ، والأخلاق هدفه ، والمستمع إليه العالم أجمع . نحن لا ندعو جمعية صغيرة من المتأدبين ، ومرهفي الحس ، والعاطلين اللطاف أصحاب النكات ، كما كان يفعل أساتذتنا ؛ إنهم من القلة بحيث يتعذر عليهم فرض آرائهم على معاصريهم ، وهم مضطرون إلى ترك إقرار آرائهم للمستقبل . اليوم يتعلق بكلمتنا جمهور متباين ، متغير ، متموج ، شارد البال ، أسلم بأنه يأتي إلينا بين محطتين ، وهو يتأهب للسفر ويقرأ بيان أسعار أوراق المعاملة ؛ وذلك خلال مائة ، أو مائتين ، أو ثلاثمائة من حفلات العرض . لكننا نعد جزءاً من أخلاق هذا الجمهور ، شأننا شأن النجار أو الكهربي ، فهو لا يستطيع أن يستغني عنا لأنه لا يقدر على البقاء في دياره ، وهو يريد الاستماع لأنه لم يعد يعرف القراءة . ونحن نستطيع أن نقول له ما نريد ، لأنه لا يفرض علينا ذوقه حسب الاعتقاد السائد ، بل نحن الذين نفرض عليه ذوقنا .

لنهد إلى الهدف هذا الحشد القائم الذي يبحث عن سبيله في شتى الطرقات الكبرى ، ولنقدم له موضوعات سامية للانفعال والنقاش (. . .)

لنفتتح إذن المسرح « المفيد » بالملهاة ، والمأساة ، والدراما ، والتهريج .

وذلك فى أفضل الأشكال ملاءمة لنا ، ولنخاطر بسماع صياح أنصار « الفن للفن » ، هذه الكلمات الثلاث التى لا معنى لها إطلاقا . إن الأدب الذى لا يضع نصب عينيه القابلية للكمال ، وتهذيب الأخلاق ، والمثل العليا — بالاختصار الفائدة — يعد أدبا كسيحا مفسداً ولد ميتا . وتصوير الأحداث والبشر بكل بساطة عمل المحضر أو المصور الفوتوغرافى ، وأنا أتحدى من يذكر لى كاتباً واحداً أقره الزمان لم يهدف إلى الزيادة من قيمة الإنسان ...

(مقدمة الابن غير الشرعى . Préface au Fils Naturel, 1868)

برجسون :

هنرى — لويس برجسون Bergson (١٨٥٩ — ١٩٤١) فيلسوف فرنسى نشر ، ضمن مؤلفاته الهامة مقالا عن معنى اللون الكوميدى تحت عنوان «الضحك» Le Rire . للضحك وظيفة اجتماعية ، إنه رد فعل ضد آلية الحياة ، وعودة إلى النظام . ويحلل برجسون الضحك فى شتى أشكاله ، ويأخذ من المسرح أمثلة عديدة .

الضحك

حالما يتدخل الاهتمام بالجسد ، يخشى تسرب اللون الكوميدى . لذا لا يشرب أبطال المأساة ، ولا يأكلون ، ولا يتدفأون ، بل ولا يجلسون بقدر المستطاع . الجلوس فى أثناء النطق بمقطع طويل قد يكون بمثابة تذكرة بأن هناك جسداً . لاحظ نابليون — وقد كان عالماً نفسانيا أحياناً — أننا ننتقل من المأساة إلى الملهاة بمجرد الجلوس . وها كم الطريقة التى عبر بها عن ذلك فى « مذكرات لم تنشر للبارون جورجو » (يتعلق الأمر بمقابلة بين نابليون وملكة بروسيا بعد موقعة ينا) : « لقد استقبلتنى مثل شيمان بلهجة مأساوية : سيدى ، العدل ! العدل ! ماجدبورج ! وظلت تتحدث بهذه اللهجة التى حيرتنى للغاية . وفى النهاية ، رجوتها أن تجلس ، لأغير من الأمر . ما من شىء ينهى المشهد المأساوى مثل الجلوس ، ذلك أن الجلوس يحول المأساة إلى ملهاة » .

مم تنشأ كوميدية تكرار الكلمة فى المسرح ؟ لا جدوى من البحث عن نظرية للون الكوميدى تجيب على هذا السؤال البسيط للغاية بطريقة مرضية . يظل السؤال فعلا بلا جواب ما دام المرء دائبا على البحث عن تفسير اللمحة اللاهية فى هذه اللمحة ذاتها ، وهى معزولة عما توحى به إلينا . وتتكشف

عدم كفاية المنهج الجارى أفضل ما تتكشف فى هذا الصدد . لكن الحقيقة هى أن تكرار الكلمة لا يضحك فى حد ذاته ، هذا إذا استبعدنا بعض الحالات الخاصة التى سنعود إليها فيما بعد . يضحكنا التكرار لأنه يرمز إلى تفاعل بعض العناصر الأخلاقية ، وهذا التفاعل نفسه رمز لتفاعل مادى بحت . إنها لعبة القط الذى يلهو مع الفأر ، أو لعبة الطفل الذى يزج بالعفريت داخل علبته ويعاود الكرة — لكنها لعبة فكرية رقيقة نقلت إلى دائرة الأفكار والمشاعر . ولننطق بالقانون الذى يعرّف ، فى رأينا النتائج الكوميدية الرئيسية لتكرار الكلمات فى المسرح : « يوجد عامة عنصران فى تكرار الكلمات الكوميدى ، شعور مكبوت يتمدد مثل الزنبرك ، وفكرة تلهو بكبت الشعور مرة أخرى » .

• • •

فى غالبية مسرحيات الفودفيل يشغل المؤلف فكر المتفرج مباشرة ، بالفعل ، مهما تكن المطابقة خارقة للعادة ستصير مقبولة لمجرد أنها ستقبل ، وسنقبلها إذا ما هيئنا شيئاً فشيئاً لتقبلها. هذا ما يفعله غالبية المؤلفين المعاصرين. فى مسرح موليير على العكس يبين وضع الشخصيات لا وضع الجمهور أن التكرار طبيعى . تمثل كل واحدة من هذه الشخصيات قوة ما تعمل فى اتجاه ما ، ولأن هذه القوى العاملة دائما تتآلف فيما بينها بذات الطريقة ، يتكرر ذات الموقف. تتاخم ملهاة الموقف إذن ملهاة الطبائع إذا ما فهمت على هذا النحو ، وهى جديرة بأن توصف بالكلاسيكية ، إذا صح أن الفن الكلاسيكى هو ذلك الفن الذى لا يزعم استخلاص قدر من النتائج يفوق ما أودع من الأسباب .

• • •

حتى فى المسرح ، متعة الضحك ليست متعة خالصة ، أعنى أنها ليست متعة جمالية بحتة ، منزهة تماما . إذ تختلط بها أفكار باطنة توجد فى المجتمع إذا

كانت لا توجد لدينا ، وتدخل فيها نية لم يصرح بها فى الإذلال ، ومن ثم فى الإصلاح ، على الأقل خارجياً . لذا تقترب الملهاة من الحياة الواقعية أكثر مما تفعل الدراما . كلما ازدادت عظمة الدراما ، ازداد عمق الإعداد الذى أخضع له الشاعر الواقع ليستخلص منه اللون المأساوى الخالص . على عكس ذلك فى الأشكال الدنيا فقط — الفودفيل و « الفارس » — تختلف الملهاة اختلافاً كليا عن الواقع : كلما سمت مالت إلى الاختلاط بالحياة ، وهناك مشاهد من الحياة الواقعية تقترب من الملهاة السامية بحيث يمكن للمسرح أن يتملكها دون أن يغير فيها كلمة واحدة .

لا يهدف الفن سواء أكان رسماً أو نحتا أو شعراً أو موسيقى إلا إلى إبعاد الرموز المفيدة عمليا ، والعموميات المقبولة اجتماعيا بطريقة متفق عليها — خلاصة القول كل ما يحجب عنا الواقع — ليواجهنا بالواقع ذاته . عن سوء فهم بهذه النقطة نشأ الجدال بين الواقعية والمثالية فى الفن . من المؤكد أن الفن ليس سوى رؤيا أكثر مباشرة للواقع . لكن هذا النقاء الحسى يتضمن قطع الصلة بالشىء المفيد المتفق عليه ، ونزاهة موروثة — ومحصورة فى المكان بصفة خاصة — للحس والوعى ، وأخيراً شيئا من اللامادية فى الحياة ، هو ذلك الشىء الذى سمى دائما : المثالية . حتى إنه يمكن القول دون التلاعب بمعانى الألفاظ بأن الواقعية توجد فى العمل الفنى إذا وجدت المثالية فى النفس، وبأن إعادة الاتصال بالحياة تتأتى بالإكثار من المثالية فقط .

ولا يعد الفن المسرحى استثناء لهذا القانون . إن ما تذهب الدراما للبحث عنه والإتيان به فى وضح النهار ، إنما هو حقيقة تحجبها عنا — وغالبا ما يكون ذلك فى صالحنا — ضروريات الحياة . ما هى هذه الحقيقة ؟ وما هى هذه الضروريات ؟ أى شعر يعبر عن الحالات النفسية ؟ لكن بين هذه الحالات ما ينشأ عن اتصال الإنسان بأمثاله خاصة . تلك هى أقوى المشاعر وأكثرها عنفا . وكما تتجاذب التيارات الكهربية وتتجمع بين لوحتى المكثف الذى

تنبثق منه الشرارة ينتج مجرد وجود البشر بعضهم مع بعض تجاذباً وتنافراً عميقا ، واختلالا تاماً فى التوازن ، كما ينتج فى نهاية الأمر كهربة النفس المسماة بالعاطفة (...) تحرك الدراما فينا تحت الحياة البورجوازية الهادئة التى كونها لنا كل من العقل والمجتمع شيئاً لا ينفجر لحسن الحظ ، لكننا نحس بتوتره الداخلى . تنتقم الدراما للطبيعة من المجتمع . تسير تارة نحو الهدف مباشرة ، وتنادى العواطف التى تفجر كل شىء من القاع إلى السطح : وتسير تارة فى خط ملتو — وهذا ما تفعله الدراما المعاصرة فى كثير من الأحيان — وتكشف لنا عن متناقضات المجتمع مع نفسه بمهارة سفسطائية أحيانا ، وتجسد ما قد يكون مصطنعاً فى القانون الاجتماعى . وهكذا ، تجعلنا نلمس القاع بطريقة غير مباشرة ، بإذابتها للغطاء هذه المرة . لكنها فى كلتا الحالتين سواء أضعفت المجتمع أم دعمت الطبيعة تصبو إلى ذات الهدف ، ألا وهو الكشف لنا عن جزء خفى منا يمكن أن نسميه: الجانب المأساوى من شخصيتنا .

(الضحك Le Rire, Révue de Paris, 1899,)

رومان رولان :

رومان رولان Rolland (١٨٦٦ — ١٩٤٤) كاتب فرنسي مولع بالموسيقى يحلم ، مثل فاجنر ، باحياء المسرح الشعبي الذى عرفه الإغريق . فى هذا الاتجاه ألف « آيرت والذئاب Aert et les Loups » ، و « دانتون Danton » و « ١٤ يوليو Le 14 Juillet » . وعالج فى « مسرح الشعب Thèâtre du Peuple »موضوع جماليات المسرح الشعبي الجديد . نذكر من بين مسرحياته أيضاً : « لعبة الموت والحب Le Jeu de L' amour et de la Mort » ، « وانتصار العقل Le Triomphe de la Raison » و « أعياد الفصح المزهرة Pâques fleuries

***

من أجل مسرح شعبي

الشرط الأول فى المسرح الشعبي هو أن يكون راحة . ليريح أولا . ليكون راحة جسدية ومعنوية للعامل المتعب من أداء عمل يومه . والسهر على ألا تكون الأماكن الزهيدة الثمن أماكن عذاب هو شأن مهندسى المعمار فى المستقبل . أما شأن الشعراء فهو أن تؤدى أعمالهم إلى بعث السرور ، لا الحزن أو الملل . لا بد من غرور عظيم راغب فى التفاخر ، أو صبيانية بلهاء إلى حد ما لتتجرؤ على تقديم آخر منتجات الفن المتدهور إلى الشعب ، تلك المنتجات التى تتعب أحياناً فكر العاطلين . أما عن آلام النخبة المختارة ، وقلقها وشكوكها فلتحتفظ بها لنفسها : للشعب قدر منها يفوق نصيبه ، ولا داعى لزيادة هذا القدر . لم يبرأ تولستوى أفضل رجال عصرنا فى فهم الشعب وحبه دائماً من

هذا العيب الفنى ، مع أنه كسر شكيمته بقسوة . فلقد كانت موهبته كرسول، وحاجته الآمرة إلى فرض إيمانه ، ومتطلبات واقعيته الفنيـة ، أقوى ، على ما أظن فى « سلطان الظلام » « La Puissance des Ténèbros » ، من طبيته التى تدعو إلى الإعجاب . يخيل إلىَّ أن مثل هذه الأعمال تحمل الشعب على اليأس أكثر مما تفيده . لو كان علينا أن نقدم له دائما مثل هذه المشاهد، لحق له كل الحق أن يولينا ظهره ويذهب إلى «الكباريه » طلبا لتخدير آلامه . لا رحمة فى زعم التسرية عنه ، بعد حياته الحزينة ، بعرض حياة أخرى حزينة أمامه . وإذا حلا للنادر من القوم أن « يمتص الكآبة كما تمتص الفريسة البيض » ، فلا يمكن أن نطالب الشعب بثبات الجنان الذى يتمتع به الأرستقراطيون . فهو يحب المشاهد العنيفة ، لكن بشرط ألا يستحق هـذا العنف الأبطال الذين يتحد معهم ذاتيا فى المسرح أو فى الحياة . ومهما استسلم الشعب أو يأس من نفسه يبدى تفاؤلا متطلبا حيال شخصيات أحلامه : يتألم عنـدما يشاهد خاتمة حزينة. لكن هل يعنى هذا أنه لا بد له من الميلودراما المبكية التى تنتهى إلى نهاية سعيدة ؟ بالطبع لا . هذه الكذبة السفيهة تخدر ومنوم يساعد ، مثل الكحول، على الاحتفاظ بالشعب فى حالة الجمود . لا ينبغى أن تكون القدرة على الراحة التى نريد أن نخص بها الفن على حساب النشاط المعنوى ، بل العكس صحيح .

ليكن المسرح مصدراً للنشاط : هذا هو القانون الثانى . وتجنب ما يسحق ويبعث على اليأس واجب سلبى بحت يقابله واجب عكسى ضرورى : تشجيع النفس وتحميسها . ليزد المسرح بإراحته للشعب من إعداد هذا الأخير لعمل الغد . فضلا عن أن القوم الأصحاء البسطاء لا يحسون بالفرح الكامل إلا بالعمل . ليكن المسرح إذن مغطساً للعمل . وليجد الشعب فى الشاعر زميلا طيبا ، يقظاً، فرحاً ، بطلا عند الحاجة ، هاشاً باشاً ينسيه متاعب الطريق ويستند إلى ذراعه. وواجب هذا الزميل هو قيادة الشعب إلى الهدف مباشرة —

دون أن يغفل تعليمه النظر جيداً إلى ما حوله فى أثناء السير . هذا على ما يبدو لى ، هو الشرط الثالث فى المسرح الشعبى .

يجب أن يكون المسرح نوراً للذكاء . يجب أن يسهم فى نشر النـور فى العقل البشرى المرعب ، الملىء بالظلال والثنايا والأشياء المخيفة . حذرنا ، منذ لحظة ، من ميل الفنانين إلى الاعتقاد أن جميع أفـكارهم حسنة بالنسبة للشعب . لـكن الأمر لا يتعلق بكفاية الشعب مؤونة مايبعث على التفكير . عادةما يكون فـكر العامل مرتاحا فى الفترة التى يعمل فيها جسده : تمرين هذا الفـكر مفيد . ولو عرف المرء كيف يأتى ذلك ولو بقليل من الحذق لوجد فيـه متعة تشبه تلك التى يجدها كل رجل قوى البنيـة فى أى تمرين قاس يرضى أعضاءه التى خدرها عدم الحركة فترة طويلة . فلنعلمه إذن النظر إلى الأشياء بوضوح ، والحـكم عليها ، وعلى نفسه ، وعلى الناس .

الفرح ، القوة ، الذكاء : تلك هى الشروط الأساسية فى المسرح الشعبى . أما عن النوايا الأخلاقية التى يراد ضمها إلى هذه الشروط ، وعن دروس الطيبة والتضامن الاجتماعى ، فلا ينبغى أن يحمل همهم . إن مجرد وجود مسرح دائم وانفعالات سامية مشتركة متـكررة يخلق — لفترة ما — رباطا أخويا بين المتفرجين . أعطونا ، بدلا من الطيبة ، قدراً أكبر من العقل والسعادة والنشاط فحسب . أما الطيبة فسنتكـفل بها . العالم أهله أكثر منه شريرا ، وهو شرير عن بلاهة بصفة خاصة . وواجبنا الأعظم هو إدخال قدر أكبر من الهواء والنور والنظام فى تشويش النفس . لـكن يكـفى أن نضع هذه الأخيرة فى حالة تفـكير وفعل . ودعنـا من التفـكير والفعل بدلا منها . ولنتجنب بصفة خاصة المواعظ والأخلاق التى يتفنن أصدقاء الشعب بفضلها فى جعل الفن مكروها من محبيه . على المسرح الشعبى أن يتحاشى نوعين متناقضين من الإفراط اعتادهما : التربية الأخلاقية التى تستخرج من الأعمال الحية دروساً باردة (وهذا ينافى علم الجمال والتناسق فى آن واحد ، لأن الفـكر الذى

يشك يحس بالطعم ويبتعد عنه) ، والهواية اللامبالية التى تريد أن تلهى الشعب فقط ، وبأى ثمن : إنها لعبة لا تشرف لا يرضى عنها الشعب دائماً ، لأنه قادر على الحكم على من يلهونه . وغالباً ما يمتزج الاحتقار بالضحك الذى يستقبل به تلويهم فى أثناء القراءات الشعبية . نحن لا نبحث عن الأخلاق ولا نبحث عن المتعة ، بل نبحث عن الصحة . فالأخلاق ليست سوى صحة العقل والقلب . قدموا لنا مسرحاً يفيض صحة وفرحا . . .

(مسرح الشعب Le Théâtre Du Peuple, 1900, Ed. Albin Michel)

جورج برنارد شو :

ج . ب . شو Shaw (١٨٥٦ — ١٩٥٠) كاتب ايرلندى، ناقد ، واشتراكى مقتنع، اتجه إلى المسرح عندما كتب مؤلفيه « لا رائحة للنقود L' Argent N'a pas d'odeur والبطل والجندى Le Héros et le Soldat » ... الخ . كتب شو سبعا وخمسين مسرحية ، منها مسرحية « القديسة جان » المعروفة . وعمل دواما على هدم النظام الرأسمالى . ونذكر من بين كتاباته النقدية : « الفاجنيرى الكامل Le Parfait wagnèrien » و « خلاصة الأبسنية La Quintessence de l'Ibsènisme » ، و « آراء ومقالات مسرحية Opinions et essais dramatiques » و« فن البروفات L Art des rèpètitions » إن سرعة بديهة شو وقوتها ، وحبه للدعابة كانا سببا فى نجاح أسلوبه الذى لا يقبل التقليد ، لكن شو عمل بصفة خاصة على تهذيب الجمهور وحمله على التفكير .

* * *

يبين النور أولا لعينى العبقرى ، الذى عليه أن يعكسه فى مرآة — هى كل عمل فنى — تعكسه بدورها فى عينى الرجل العادى .

لنذهب إلى أبعد من ذلك ونقل إن الفنان يحس بالنور عن طريق العمل الفنى نفسه ، وماله من سبيل آخر إلى الإحساس به . إنه يدأب على تشييد أعماله الرائعة ، مدفوعاً بالغريزة العمياء ، حتى يداعب قمة هذه الأعمال ضوء الشمس التى لم تشرق بعد . اطلبوا من الفنان أن يشرح ذلك شرحاً عاديا ، وسوف تجدون أنه « يكتب كالملاك ، ويتحدث كالببغاء » .

ليفسر لنا إبسن إذا استطاع ذلك لماذا لا يعد بناء الكنائس ومواطن

السعادة مصيراً نهائيا للانسان . ليفسر لنا لماذا عليه أن يصعد دائما إلى أعلى ، إلى مرتفعات يخيل إليه أنها تسبب الدوار وتثير الرعب إلى حد لايقدر معه على التعبير ، لماذا عليه أن يصعد إلى مرتفعات سيسقط من علاها حتما أول من يجرؤ على تسلقها ويصير حطاما ، كل ذلك حتى يؤثر فى الأجيال الشابة العطشى . لا يقدر إبسن على شرح ذلك ، لا يقدر إلا أن يريه لكم ، على أنه رؤيا فى مرآة عمله الفنى السحرية ، بحيث تستطيعون أن تفهموا تنبؤه وتفعلوا به ما شئتم . هذا هو الأساس الذى يسمو بالفن المسرحى فوق الخديعة وطلب المتعة ، ويمكن المؤلف المسرحى من أن يكون أفضل من الرجل الكاذب أو الملاطف الماهر (. . .)

أهمية المسرح كأداة اجتماعيــة دائما فى ازدياد . فالمسارح السيئة ضارة ، شأنها شأن الكنائس والمدارس السيئة ، ذلك أن المدنية الحديثة تزيد بسرعة مذهلة من عدد تلك الطبقة التى تعتبر المسرح مدرسة وكنيسة فى آن واحد . ومسرحة الحياة العامة والخاصة تزداد من يوم لآخر . الامبراطور الحديث هو « الدور الأول » على مسرح بلاده والجرائدكافة تكتب المسرحيات ، وتقارير محاكمنا تدل على أن انتشار الوعى المسرحى يؤثر فى السلوك الشخصى بدرجة لم يسبق لها مثيل لا بالمعنى السيء للكلمة، اللهم إلا إذا كان الأشخاص المعنيون قد تلقوا ثقافة مسرحية روائية ، أى ثقافة مبتذلة خاطئة .

والحقيقة هى أن الخلق المسرحى هو أول مجهود يبذله الإنسان ليصبح واعياً من الناحية الفكرية . لا يمكن رسم أى حد فاصل بين الدراما والتاريخ والدين كما لا يمكن رسم أى حد فاصل بين السلوك المسرحى والسلوك الإنسانى ولا يمكن أن نقيم بين هذين الحدين الفاصلين إلا الفرق الذى نقيمه بين روائع كبار الشعراء المسرحيين وتفاهة مواسمنا المسرحية . عندما يعرض هذا الفصل من علم الاجتماع علميا ، سنسلم بأهمية المسرح القومية مثلما نسلم بأهمية الجيش والأسطول والكنيسة والقانون والمدرسة .

(مقدمة المسرحيات اللطيفة Prèface aux Piéces Plaisantes, t. I, 1898)

مكسيم جوركى :

مكسيم جوركى Gorki (١٨٦٩ — ١٩٣٦) رائد الأدب السوفيتى الجديد بعد الثورة الروسية . أثارت مسرحيتاه « سفلة القوم Les Bas Fonds » ، و « صغار البورجوازيين Les Petits Bourgeois » دويا بعيد المدى . ثم نشر ، « المجانين Les Extravagants » و « فاسا زيليزنيفا Vassa Zelezneva » ، وأصبح رائدا لمؤلفى وممثلى الاتحاد السوفيتى فى الفترة الأخيرة من حياته .

• • •

إلى ا . ن . تيكونوف [1] Tikhonov سورنتو ، ٢٠ يناير ١٩٠٢ :

هذه بعض خواطر ريبتوار اليوم . لم يولد هذا الريبتوار بعد ، وعلينا أن نخلقه .

إنى موقن أن المسرح عليه أن يضع نصب عينيه مهمة تربوية عليا : عليه أن يثير انفعالات طبقية ثورية ، ويكون الباعث المخلص المثابر الذى لا يتعب على ثقافة الجماهير . كان المسرح فيما مضى يكتفى بتصوير المآسى العائلية والصدمات الفردية . واليوم عليه أن يبرز الدوافع الاجتماعية لهذه المآسى وتلك الصدمات . لا بد من أن نعمل على إضفاء أكبر قدر ممكن من الوضوح على الفكرة ، والكلمة ، والحركة . لا بد من أن نضفى على المسرح وضوحاً أيديولوجيا وفنياً يمحو لدى المتفرج احتمال الشك أو التناقض فى التفسير عند النقد . طبعاً هذا أمر من الصعوبة بمكان، لكن «العقبات جعلت لنتخطاها» .

---

(١) ا ن . تيكونوف احد مديرى «اتاييه» الأدب والمسرح ومن ممثليه لدى اتحاد الكتابة السوفيت (F. O. S. P.) الذى كان اعضاؤه قد كتبوا إلى جوركى .

إن الزمن الذى نعيش فيه يتطلب بشدة التعمق والإسراع فى تربية الجماهير ثقافياً وثوريا . والذين لا يفهمون هذه الضرورة أو يحسون بها إما غرباء جدا وإما أعداء للجماهير نتيجة لرد فعل طبقى ، وإما غير متبصرين بالأمر وقادرين على فهم الأهمية الحاسمة للجماهير فى التاريخ المعاصر ، وهى أهمية قوة لم تعى بعد ذاتها بالقدر الكافى ، قوة لم تعرف أو نسيت مذاق طبق العدس المر فى الماضى.

على هذه القوة أن تنظر إلى الماضى لتعرفه وتذكره . ويستطيع المسرح إذا ما فهم رسالته كمرب سياسى أن يحكى لها تاريخ أجدادها . وإذا ما حرص على إقامة علاقة عمل وثيقة مع الكتاب ، وأعد معهم خطة المسرحيات ثم عمل على تنفيذها ، أدى هذه الرسالة على وجه مرضٍ .

يخيل إلى أنه ينبغى أن نبدأ بمسرحيات تصور حقبات هامة من تاريخ أوروبا وروسيا — حقبات نرى فيها الأقلية تضغط على عقل الأغلبية وإرادتها بطريقة عنيفة منافية للإنسانية (سبارتاكوس ، وسكان مدينة آلبى ، وسكان مدينة تابور الخ) — تصويراً فنيا إلى أقصى حد .

ينبغى بعد ذلك أن نجد المادة اللازمة للمسرحيات الهزلية والمسرحيات التاريخية — البيوغرافية ، ونعالج موضوعات مثل صراع كبار ممثلى الفكر العلمى والنقدى مع العقائد الدينية وآراء الجماهير المسبقة ، أو « الكفاح من أجل الفرد » ، هذا الموضوع الأخير محاولة كفاح لا جدوى منها ، ضد ضغط الدولة والمجتمع ، محاولة قام بها بعض الأفراد لحسابهم الخاص .

هذا ويقدم التاريخ الأوروبى فى السنوات الأخيرة عدداً كبيراً من الموضوعات الجديدة الهامة .

نذكر على سبيل المثال ، أن كثيراً من النسوة اللواتى بلغن الثلاثين من عمرهن دخلن فى أثناء الحرب على حد قول بلزاك ميدانى الأعمال والمال .

ومارت هانو ومغامرتها مع جريدة « لاجازيت دى فرنك » نموذج حى لهذه الفئة من النساء . تصوير مثل هذه المرأة بقسوتها العاطفية وقحتها وجشعها الذى يبلغ حد اللذة الحسية ، هذه المرأة التى ترمز بطريقة ما إلى البورجوازية الفرنسية المعاصرة فيه فائدة تعليمية جمة .

يمكن أن نصور ساكار — بطل قصة زولا « المال » لكن فى موقف مضحك ، موقف الرجل الذى ينوء تحت ثقل ماله .

يمكن ، بل لابد من أن نصور الوزير الذى خلقته الاشتراكية ، الذى يفهم حتمية الكارثة الاجتماعية وانهيار دولة الطبقات ، ومع ذلك يعمل جاهدا على مداواتهما ، وشخصية الطبيب الذى يعرف أن الوزير يعانى من أمراض الشيخوخة التى لا تداوى ، ومع ذلك يداويها ؛ وشخصية الخادم الذى يعمل لدى الوزير ، ويحقد عليه وكأنه العدو ويحتقر نفسه لأنه يخدم هذا العدو ، ومع ذلك يخاف أن يتسبب موت مخدومه فى قطع عيشه .

والقس الكاثوليكى الذى يعمل جاهداً على دعم سلطة الكنيسة فوق أنقاض المجتمع ، والجنرال الذى يود أن يحارب أى أحد لأى سبب ، والمهندس الكيموى الذى يود أن يجرب قوة الغاز الذى اكتشفه على الكتل البشرية ؛ كلها موضوعات سوف تجد المكان اللائق بها إذا ما نقلت إلى المسرح .

إن عصرنا غنى جداً بالوجوه التى تشبه وجوه الكابوس ، وهى مبالغ فيها إلى حد لا يمكن معه جعلها أكثر إضحاكا ، حتى لو كان ذلك تلبية لرغبة ما . إنها شخصيات انتقادية بالقدر الذى يراد به استخدامها فى فن الكلمة .

(خطابات عن تكنيك المسرحية وموضوعاتها)

«Lettres sur la technique et les thèmes du drame, trad. Antoine Vitez.

آلان :

إميل أوجست آلان (اسم مستعار لشارتييه Chartier)
(١٨٦٨ — ١٩٥١) فيلسوف فرنسى تلميذ لكانت ، عالج
بدقة مختلف عناصر المسرح، وذلك فى « الخواطر Pensées »
و « نظام الفنون الجميلة Systeme des beaux-arts » ، حيث
يرى أن الفن قادر على تحرير القوى اللاشعورية للانسان ،
وبالتالى على مساعدته على تحقيق الانسجام مع العالم .

• • •

المسرح — شأنه شأن القداس — لا بد من التردد عليه للإحساس بآثاره إحساساً جيداً . من يمر عليه من الكرام يصدمه شيء من الإهمال يراه على خشبته ، ويشعر بالملل تارة ، والانفعال الشديد تارة أخرى ؛ وربما احتاج إعداد المتفرج الجيد إلى وقت لا يقل عن الوقت الذى يحتاج إليه إعداد الشارى الجيد . ذلك أن على هذا المتفرج أن يتعلم كيف يبكى عن رضى ، ولا يتأتى ذلك إذا كانت هناك مفاجآت كبرى ؛ إذا لم يكن هناك نوع من الالتفات إلى كثير من الأشياء الصغرى ، التفات لا يذهب بانقباض القلب إلى حد الألم . ينبغى ألا يفوتنا أن متعة المسرح متعة اجتماعية . تصميم « صالات » العرض نفسه يذكرنا بذلك ، مادامت هذه « الصالات » تميل إلى عقد حلقة من النظارة لا يقطع دائرتها سوى خشبة المسرح ، وكأننا حيال مجموعة من الصالونات الصغيرة يطل بعضها على بعضها الآخر . هنا تبين هذه الحقيقة ، ألا وهى أنه من مصلحتنا أن نحيا أمام الآخرين ، وأن أدب السلوك فى حاجة دائما إلى مزيد من الشعور . صحيح أن أوضاع النظارة فى كل مقصورة ، وحركاتهم ، منظمة هى أيضاً ، والممثلون يلقون دائماً درساً فى الأدب أو الأزياء ، بل والجمال — وما هذا بعديم الفائدة لأحد — خاصة فى المسرحية الضعيفة

أو المسرحية الشائعة . هكذا يؤدى الجميع دوراً . لـكن ينبغى ألا نعنى بذلك أنهم يكـذبون . كل ما هنالك أننا حيال مشاعر حقيقية يتبادلهـا الجانبان ، مشاعر مدروسة معتدلة ، محببة ، لأن الأسلوب الجميل يحرر من الانفعال الجامح الذى يجعل من أقل قدر من الخوف عذابا ، إذا كان طبيعيا طليقاً . لنضف أنه لا خجل فى المسرح ، أقصد فى صالة « العرض » ، لأن الصمت يسير دائماً ، ولأن خشبة المسرح هى التى تجذب أهم ما فى الانتباه الواعى .

صحيح تماما أن فى المسرح انفعالات قوية تولدها العدوى بصفة خاصة ، وقد يبلغ الأمر حد الهذيان ، كما يدل على ذلك الهتاف ، والصفير ، وصراع الأحزاب هنا ألمس حمى التعصب التى يخشى بأسها دائما فى الاجتماعات . لذا يحتاج المسرح إلى فن صارم القوانين — خاصة فى حالة عدم وجود الموسيقى — حتى يجيب كل واحد على من يواجهه بانفعالات ظاهرة . هناك أناس مولعون بالمسرح إلى درجة الهوس ، لـكنهم غالباً ما يكونون خجولين سريعى الغضب فى حياتهم الخاصة . لذا يذهبون إلى المسرح للتلطيف من حـــدة عواطفهم ، لا لإيقاظها أو تغذيتها . يقال بسهولة إن كل واحد يجد شيئا من المتعة فى الانفعال ، حتى لو كان ذلك بدافع الحزن ، وتبيح الـكلمات كل شىء لـكن الخلاص هو الذى يعجبنا . يجب أن ندرك جيداً فقط أن القلق هو شر داء ، وأن من يفتقرون إلى الحـكمة يحملون فى نفوسهم القلق دون أن ينتبهوا إلى ذلك ، حتى فى حالهم الطبيعى إذ أنهم لا يرتاحون فى أى مكان ، ويخشون قبل كل شىء الانفعال الشديد الذى سرعان ما يرجعونه إلى أهوائهم . ماهذا المرض يعلل . المسرح يولد لدى هؤلاء التعساء انفعالا يغير من حالهم أياً كان الأمر ، ويمنحهم بعد شفائهم لحظة واحدة ، حرية تجددها بقية المشاهد . هنا يكمن الفرق بين المسرح والقراءة ؛ من الممـكن أن نتوقف فى أثناء القراءة ، فى حين يستمر عرض المسرحية ينبغى أن يمهد كل موقف للموقف الذى يليه فحسب حتى لا ينصرف الانتباه ، ولو لحظة واحدة ، وكأن كل ذلك موسيـقى ازدادت وضوحا . ما الاهتمام إلا وسيلة تنقلنا من انفعال إلى انفعال ، ومن خلاص إلى

خلاص ، لذا تتفوق حيل المهنة على طبيعة المواقف . الخاتمة لا تهم ألبتة ، فهى ليست سوى طريقة لإطفاء الشموع . الخاتمة الحقة فى نهاية أبيات الشعر كلها .

كما يمكن أن نبكى كثيراً فى المسرح ، إذا لم نعتده يمكن كذلك أن نضحك فيه كثيراً . ذلك أن الضحك ينتشر بمجرد المحاكاة ، وحتى بلا سبب . لكن من يألف المسرح يجد فيه ضحكا أكثر تحرراً لطفته الرغبة فى سماع بقية المسرحية . صحيح كل الصحة أن المسرح يقوم الأهواء بالضحك ، لا بالمثال والدرس . فهو لا يقوم البخيل بالضحك ، إذ لا بخيل فى العرض . لكنه بالضحك يقوم الجنون ، والقلق، والهموم. والعسير فى الأمر ليس الإضحاك — لأن النظارة يساعدون على ذلك — بقدر ما هو حملهم على قبولهم الضحك . لن يهتم الرجل المثقف بالأسباب ، بل قد يضحك أكثر وأكثر عندمشاهدته للسيرك . وكثيرا ما وجدت أن هذا الأخير أكثر الفنون الهزلية عمقاً ، انه فن يعمل كل ما فى وسعه ولو كسا وجهه البياض ، حتى لا يعرف المتفرج أين هو من كل هذا . وعرف موليير أيضا هذا السر .

(عناصر فلسفية Eléments de Philosophie, L4e Gallimard, 1940

فريديريكو جارثيا لوركا :

ف . ح . لوركا Lorca (١٨٩٩—١٩٣٦) شاعر وكاتب مسرحيات اسبانى . ألف لوركا فى بادىء الأمر مسرحيات لمسرح العرائس ، ثم نجح على المسرح عندما عرض مسرحيته « ماريانا بينيدا Mariana Pineda » ، ولما صار مديراً « للباراكا » (مسرح جامعى متجول) ، كتب « ليلة الزفاف الدامية Noces de Sang » ، « ويرما Yerma » ، « وروزيتا » و « بيت برناردا ألبا La Maison de Bernarda Alba » وكلها مسرحيات مأساوية عنيفة ، ملتهبة ، متأججة العواطف .

* * *

أتمنى للمسرح مجىء النور ، « نور الجنة » من الطبقات العليا دائماً . عندما يهبط جمهور الطبقات العليا إلى « الصالة » ، سيجد كل شيء خلاله . « تدهور » المسرح المزعوم سخف فى نظرى . إن من يرتادون الطبقات العليا فى المسرح هم أولئك الذين لم يروا « عطيل » أو « هاملت » ، أو أى شىء قط . يا للمساكين هناك ملايين من الناس لم تشاهد عرضا مسرحيا واحداً . لكن كم من الناس يعرفون كيف يشاهدونه ، عندما يفعلون ! لقد رأيت فى أليكنت جمهوراً بأكمله يتشنج أمام تحفة المسرح الكاثوليكى الإسبانى : « الحياة حلم » . لا تقولوا لى إن هذا الجمهور لم يحس بها . ولن تكفى تفسيرات علم اللاهوت كله لفهم ذلك . لكن فيما يتعلق بالإحساس ، المسرح هو هو بالنسبة لسيدة المجتمع وخادمتها على السواء . ولم يخطىء موليير عندما قرأ أعماله لطاهيته .

(El Sol, 1934)

المسرح من أكثر الوسائل تعبيراً ، وأفيدها فى بناء البلاد . إنه البارومتر

الذى يسجل عظمتها أو ضآلتها . يستطيع المسرح الحساس ، الحسن التوجيه فى مستوياته كافة من المأساة إلى الفودفيل ، أن يغير إحساس الشعب فى بضع سنوات . بينما يستطيع المسرح الفاسد ، حيث تستبدل الأجنحة بالحافر ، أن يضر بأمة بأكملها ، ويجعلها تغط فى النوم .

المسرح مدرسة للدمع والضحك ، ومنبر حر يمكن الدفاع من فوقه عن الأخلاقيات القديمة أو الأخلاقيات المبهمة ، واستخلاص القوانين الخالدة لقلب الإنسان ومشاعره ، كل ذلك بالأمثلة الحية .

الشعب الذى لا يساعد مسرحه ، ولا يشجعه ، شعب محتضر إن لم يكن قد مات ، وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ، ومأساة هذا الشعب ، واللون الأصلى لأفقه وفكره . مثل هـذا المسرح لا يستحق هذا الاسم ، بل ينبغى أن يدعى « بصالة التسلية » ، أو المكان الذى لا يكاد يناسب إلا ذلك الشىء المروع الذى نسميه « قتل الوقت » .

Causerie sur le théatre lue au Teatro Espanol à Madrid le 31 - 1- 1935 et reproduite dans El Sol , trad. A. Belamich, Gallimard, 1496.

« حديث عن المسرح قرأ فى التياترو اسبنيول فى مدريد فى ١٩٣٥/١/٣١ ونشرت فى الشمس » .

فرنسوا مورياك :

فرنسوا مورياك Mauriac كاتب فرنسى ولد عام ١٨٨٥ ، وبدأ حياته المسرحية بكتابة « أسموديه Asmodée » ، حيث قام فرناند ليدو لأول مرة بأداء دور بليز كوتور أداء رائعا . بعد ذلك ، أثبتت مسرحيات « اللامحبوبون Le Mal - Aimés » و « مرور الشيطان Le Passage du Malin » و « النار فى الأرض Le Feu sur la terre » ، وجود مورياك ككاتب مسرحى ، لكن المسرح بدا له دائما ، وكأنه عالم يمتلك كل أسراره وفيه شىء من الغموض .

* * *

« غموض المسرح يحيرنى . للمرة الأولى تتجسد الكائنات التى تخيلتها ، نعم تتجسد بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها تستعين بأجساد رجال ونساء يدعون بالممثلين يتخيلون لها عن هذه الأجساد — وكأنها المساكن المهجورة — لبضع ساعات .

وعندما ينتهى الأمر وتعود إلى الممثلين أجسادهم ، لا يدخلون فيها فى التو واللحظة . هذه الظاهرة تؤثر فى خاصة عند النساء : فعندما يتخلصن من الشخصية التى يمثلنها ، ويخرجن من المسرح لا يسترددن ذاتهن مباشرة بل يمضى وقت لا محدود أتأمل فيه هذه الوجوه وهى مسلوبة بعد . ويخيل إلىّ أن النفس المجهولة تستغل ذلك الوقت الذى ينقضى بين خروج الشخصية الوهمية وعودة الذات اليومية لتضىء بنورها عيونا ما زال الدمع يبللها وتخلع سكونها العظيم — ومظهره يكاد يكون مرعبا — على ملامح امرأة شابة ساخرة .

تعيننى هذه الأعجوبة على فهم مصدر جمال الموتى . قناع بسكال يستحق الإعجاب ، لا لأنه قناع بسكال ، ولكن لأنه ينقل وجها لم يعد يعكس ما هو يومى ، ولا يمنعنا شىء من أن تتلمس فيه الأثر الذى خلفته نفس هى ابنة الله . وقد يولد فينا الوجه المجرم انطباعا فى مثل هذا السمو .

الروح ، أو على الأقل الروح وحدها لا تكاد تبعث الحياة فى ملامح الأحياء أبدا ، وتضفى عليها تعبيرها المألوف يتأتى ذلك بزخارف الدنيا ، الأهواء ، والمطامع ، ومكر الرذيلة المتحفزة ، وحب الزهو ، وفكرة الإغراء المتسلطة على النساء حتى أفضلهن . إن الممثلة التى تهب نفسها وتسلمها كاملة للدور الذى تؤديه تظل لحظة فى الصورة التى ستخلد عليها بعد انتهاء التجربة « البروفة » وتبخر الشخصية التى تمثلها . ويستغل الجزء الخالد منها بضع ثوان ليغزو هذا الشكل الزائل الذى لم تشغله بعد الهموم اليومية التافهة .

والغريب هو أن هذا المجهود الذى يبذل لفصل الروح عن الجسد خدمة لحكاية خيالية يشبه بوضوح ما يبحث عنه المتصوفون يشبه ذلك الفراغ الذى يصبو إليه أولئك الذين يتطلعون إلى غزو الله لهم . فى عمل الممثل شىء يخيفنى ولا أدرك كنهه . ربما كان التناقض بين الهدف المتطلع إليه — وهو لا يعدو أن يكون لعبا (أيا كان بريقه) — والعملية الذهنية الخطيرة التى تتم فى خبايا نفس الممثل ، وهى عملية من الخطورة بحيث يصير لتعب هذا الأخير وقواه المنهكة ، عندما يفرغ من التمثيل ، طابع فريد . نحن نحس أنه أصيب فى جذوره وأصوله ، ويظل طافيا بعد أن يُرد جزئيا إلى عالم الواقع . نرى بعض الممثلين يغمضون عيونهم لحظة داخل مقصورة مظلمة ، وكأن جزء ذاتهم الذى تركوه قبل التجربة « البروفة » قد ضل سبيله ولا يستطيعون اللحاق به . لابد أنهم فى حاجة إلى أن يعودوا إلى الحياة أكثر من غيرهم وهم بجوار مخلوقات من لحم ودم ، وفى حاجة إلى أن ينحنوا دواما فوق الطين الحى ،

شأنهم شأن أنتيه عندما كان يلمس الأرض . يالها من مهنة خطيرة رائعة يفقد المرء فيها ذاته ثم يستردها !! . لكن بعض الممثلين يعيشون حالا ثالثاً بين هذين الحالين ربما بالرغم منهم ؛ فكثير منهم لا يدرك أنه قد يمر بالقرب من عتبة رهيبة لا يخطوها إلا القديسون ، بسعيه وراء الهدف الذى يقترحه عليه المؤلف » .

جاء فى أقوال عن المسرح (Cité dans «Temoignages sur le théatre» par Jouvet, L4e Flammarion)

جان جينيه :

ولد جان جينيه Genet عام ١٩١٠ وعهد إلى جوفيه بتمثيل مسرحيته « الخادمات » « Les Bonnes » ، بعدها ، أكدت « الرقابة العليا » «Haute Surveillance» و« الشرفة » و« الزنوج » « Les Nêgres » ، غرابة هذا المؤلف وفاعليته . هذا وقد نشر سارتر عن جينيه مؤلفا بعنوان : « سان جينيه ، ممثلا وشهيدا » « Saint Genêt, comédien et martyr » .

* * *

أود أن أقول بضع كلمات عن المسرح عامة .. أنا لا أحبه ... وما روى لى عن أبهة مسارح اليابان ، والصين ، ومالى ، والفكرة المعظمة — ربما — التى تلح على فكرى ، جعلانى أرى أن تركيب المسرح الغربى سفيه جدا . لا يسعنا إلا أن نحلم بفن قد يكون شبكة دقيقة من الرموز الفعالة القادرة على مخاطبة الجمهور بلغة لا تقول شيئا ، وإنما تتنبأ بكل شىء . ستقف بلاهة الممثلين ورجال المسرح المتعالية فى وجه الشاعر الذى قد يقدم على هذه المغامرة، ويتضح عدم ثقافة هؤلاء وغباؤهم من ابتذالهم الذى قلما يترفع . لا يمكن أن ننتظر شيئا من مهنة تمارس بهذا القدر القليل من الرصانة والتركيز . إن نقطة بدايتها ، وسبب وجودها هو حب الظهور (exhibitionnisme) ... والعيب الذى يعد أصلا لاختيار مهنة التمثيل تأمر به معرفة العالم ، معرفته الجاملة ، لا معرفته اليائسة . لا يجتهد الممثل الغربى أن يصبح علامة محملة بالعلامات ، بل يود فقط أن يتحد ذاتيا وجوهريا مع شخصية الدراما أو الملهاة — والعالم الحاضر — لأنه متعب ، وغير قادر على العيش بالأفعال . يجره أيضا إلى هذا الابتذال ، مكلفا إياه بتصوير بعض الشخصيات الخيالية ، لا الموضوعات البطولية . ماذا تكون عليه أخلاقيات هؤلاء القوم ؟ إذا عاشوا مجهولين فى الفقر الفكرى لما ، عملوا إلى أعرن يكونوا نجوما . انظروا

إليهم وهم يتصارعون من أجـل الصفحة الأولى للجرائد : يجب أن نقيم إذن نوعاً من حلقات المناقشة بدلا من الـكونسرفتوار ، وأن نبنى فى نفس الوقت ، بادئين من هذه النقطة ، منشآت مسرحية بكل ما يجب أن تتضمنه من نصوص وحركات وديكور . ذلك لأن المسرحيات الغربية — حتى الجميل جداً منها — تبدو وكأنها أقنعة كرنفال أو حفلات تنـكرية ، لا احتفالات شبه دينية . إن ما يدور على خشبة المسرح ساذج دائمـا . وجمال التعبير يخدعنا أحيانا فيما يختص بعمق الموضوع . فى المسرح ، يحدث كل شىء فى العالم المرئى ، لا فى أى مكان آخر ...

والعرض الذى لا يؤثر فى نفسى لا جدوى منه ...

مقدمة « الخادمات » (Préface des " Bonnes," èd-Pauvert, 1954)

جاك كوبو :

جاك كوبو Copeau (١٨٧٩ — ١٩٤٩) ناقد قبل أن يكون مدير مسرح . فهو الذى أسس «La Nouvelle Revue Française » مع شلمبرجيه وجاك ريفيير ، واقتبس ، مع جان كروييه ، « الإخوة كارامازوف » عن دستويفسكى . أراد كوبو أن يحارب المسرح التجارى الرخيص والتمثيل الردىء . كما أعد مسرحيات « للفيوكولومبيه » ، ودرس نظريات كريج وآبيا ، وألقى محاضرات فى نيويورك إبان الحرب ، ثم عاد إلى « الفيوكولومبييه » ، وجدده ، وأسس مدرسة فى المسرح . أعاد سعى كوبو إلى الكمال والدقة ضميرا جديدا إلى المسرح . كما أصبحت هناك طريقة تفكير « فيوكولومبييه » ، ما زالوا يتحدثون عنها ، فى شىء من الندم . . .

***

لا غرابة فى أن يبدو الشباب ، مشغوفا بالقصص والسينما . فى أيامنا هذه ، ويفضلها على المسرح . أعتقد أن ذلك يرجع أولا إلى أن القصص والسينما يعطونه عن العالم فكرة لا يعطيها له المسرح ، فى حين يريد معرفتها أكثر من أى شىء آخــــر . القصص والسينما ليست وسائل تسلية زاخرة بالسحر والأعاجيب فحسب . إنها تزدهد المرء ، شأنها شأن الموسيقى ، وتنشيه ، شأنها شأن السرعة : لكنها ، على وجه الخصوص ، أدوات استكشاف لحياة الكون ، والزمان ، والمكان . . . أما المسرح ، فيخاطب الذكاء ، وطريقة الحكم والتفكير ، وقدرات النفس كافة وردود فعلها ، التى يتميز بها المتفرج عن العرض المسرحى . . .

لا ينحصر الموضوع فى معرفة ما إذا كان مسرح اليوم يستمد جاذبيته من هذه التجربة أو تلك ، أو قوته من سلطة سيد هذا المسرح أو ذاك . أعتقد أن علينا أن نتساءل عما إذا كان المسرح سيصبح ماركسيا أم مسيحيا . إذ ينبغى أن يكون حيا ، أى شعبيا . وكى يحيا المسرح ، عليه أن يأتى للإنسان بأسباب تحمله على الإيمان ، والأمل ، والانطلاق .

("Théatre Populaire" , P. U. F., 1941)

« المسرح الشعبى »

جان – لوى بارو:

ولد جان — لوى بارو Barrault عام ١٩١٠ ، كان تلميذا لشارل دولان ، وأخرج أولى مسرحياته — رواية « حول ام » « Autour d'une mère » لفولكنر (١٩٣٥) — على مسرح « الاتلييه » . ثم أخرج « نومانس » (١٩٣٧) « Numance » لسرفنتس ، و « هاملت » لجول لافورج (١٩٣٩) ، و « الجوع » « La Faim » لكنوت هامسون . عام ١٩٤٠ ، انضم بارو إلى الكوميدى فرنسيز التى أخرج « فيدرا » « Phèdre » ، و « حذاء من الساتان » « Le Soulier de Satin » و « اللامحبوبون » « Les Mal-Aimés » ، و « انطونيو وكليوباترا » « Antoine et Cléopâtre » عام ١٩٤٦ . أنشأ مع مادلين رينو فرقة مسرحية ، ثم استقر فى مسرح « مارينى » حيث قدم « الاعترافات الزائفة » « Les Fausses Confidences » ، و « مقالب سكابان » « Les Fourberies de Scapin » ، و « هاملت » ، و « الاورستية » « L'Orestie » عن اقتباس لاوبيه ، و « قسمة الظهيرة » « Partage de Midi » ، و « كريستوف كولومب » « Christophe Colomb » لكلوديل ، و « حالة الحصار » « L' Etat de Siège » لكامو ، و « القضية » « Le Procès » لكافكا . وعام ١٩٥٤ ، مكنه « لى بتى تياتر » . (وهو مسرح صغير داخل مسرح مارينى) من تقديم بعض البحوث الجديدة : « الشخصية المناضلة » « Le Personnage Combattant » لفوتييه ، و « سهرة الأمثال » « La Soirée des Proverbes » لشحادة .

كل عام ، يقوم ج . ل . بارو بجولة فى الخارج مع فرقته (من أوروبا إلى أمريكا) . هذا وقد قام بعدة أبحاث عن التمثيل الصامت ، وأخرج « باتيست » « Baptiste » لجاك

بريفير (١٩٤٦) ، وأدى دورا لا ينسى فيلم « ابناء الجنة » « Les Enfants du Paradis » . كما أنه كتب كثيراً عن المسرح «إخراج فيدرا» « Mise en scène de Phèdre » ، و «أفكار عن المسرح» « Réflexions sur le théâtre » ، و «أنا رجل مسرح» « Je suis un homme de thèâtre » وبارو هو الذي يشرف على مجموعة « des Cahiers » التي تصدرها فرقته (أربعة أعداد كل عام) . . .

في سرير فولبون

فكرت ذات مساء بعد عرض مسرحية « فولبون » (يبقى السرير على المسرح في الفصل الخامس) ، في الذهاب للنوم في سرير فولبون نفسه . . .

أوى الجميع إلى فراشهم ، وأغلق البواب الأبواب . وأنا وحيد في المبنى . هأنذا أتسلل حتى خشبة المسرح ، وأجد بقية من شمعة عند الريجيسير ، وأشعلها بجوار السرير ، وأفتح ستائر هذا الأخير لأن بارساك — كان في ذلك الحين حديث العهد بالديكور — ، بحبه الملعون للأبعاد لم يجعل له سوى متر وأربعين سنتيمترا تقريبا .

وتمددت .

ها هو ذا البلاتوه يخيم عليه الصمت ، والسقف تحشوه الستائر ، والعناصر المكونة للديكور لها ظلال تشبه ظلال الأشباح . . . خطر ببالي أن أذهب وأفتح الستار الكبير . أريد أن أحس بوجود « الصالة » ، الصالة الآهلة بالمقاعد وأريد أن أحس بوجود جهور وهمي بأسره .

هأنذا أفتح الستار ، وكأنني أسرق المتعة ، وأخطو بضع خطوات على مقدمة المسرح (proscénium) ، هذه المقدمة ، هذه الخشبة التي تملكني الخوف وأنا عليها منذ قليل . . .

فعلت ذلك فى حين أقوم بدور شرطى فى الفصل الرابع —فصل المحكمة — ولا أقدر على مواجهة الجمهور خشية أن يغمى علىّ من فرط الخوف أو ينخلع قلبى ، يالى من أبله لاستسلامى لمثل هذا الوجل ! . . . أقف لحظة بلا حراك على مقدمة المسرح . صمت المسرح كله يغزونى ، وأقع فيه وكأنى وقعت وسط الجليد. ها هو ذا يتبلور من حولى وعلى ، ولن تلبث أن تغطينى طبقة من الصمت.

إنى قريب جدا من الخوف ، سأذهب لأقبع فى السرير ... سرير فولبون وأحلم ... وأتذكر . . .

ربما بدأ ولعى بالمسرح وأنا فى السادسة من عمرى . فلقد أمضيت طفولتى كلها وأنا أعيش الحكايات الخيالية ، وأمنح نفسا بشرية لكل الأشياء .

قد يكون لكل مقعد شخصيته فى هذه اللحظة ، على كل حال بعضها يطقطق. تحلم هذه المقاعد مثلى . كم من أشياء رأتها هذه المقاعد ! ذات يوم ، بينما كانوا يهدمون الجزء الأمامى من المسرح ليزيدوا من إمكانيات الدخول ، وجدوا بين الخشب والحائط خطابا غراميا يرجع إلى عام ١٨٤٠ .

أيها المسرح العجوز ، مسرح الضاحية . . . يا حياة كل هؤلاء الممثلين ، هؤلاء الممثلين المتجولين الذين عرفهم دولان . ها هو ذا حلم الطفولة يتحقق . هأنذا أحيا حياة مسرحية ، وأقترن فى هذه اللحظة بحياة المسرح ، وأدرك فى ليلة التعليم هذه أن مشكلة المسرح تنحصر فى تحريك هذا الصمت ، فى ذوبان ثلوجه فى العود إلى مصدره . إذا صب النهر فى البحر مات ، وجرى فى اتحاد القديسين مصبه هو مرضه . . . ينبغى السير ضد التيار للعودة إلى المصدر ، إلى المولد، إلى الجوهر ... الفن : تحدى الموت ...

هذا الصمت الذى تشوبه بعض الطقطقة فى هذا المكان السحرى حيث لا أسمع سوى صوت جسدى الداخلى « المنير » على حد قول فيثاغورث ، هذا الصمت لم يفارقنى أبداً . وسأرى نفسى على الدوام وأنا قابع فى سرير فولبون أقضى أول وأعمق ليالى الحب مع منبع فنى . . .

جورج لوكا كس :

ولد جورج لوكا كس Lukacs الفيلسوف المجرى الذى يكتب بالألمانية عام ١٨٨٥ . خلق لوكا كس مسرحا تجريبيا ، أوحى إليه بموضوع الرسالة التى قدمها لنيل درجة الدكتوراه : تطور الدراما الحديثـــة . ثم نشر « ميتافيزيقا المأساة »

La métaphysique de la tragédie . ولمؤلفات لوكا كس فى علم الجمال أهمية .ؤلفاته فى الفلسفة الماركسية .

* * *

ميتافيزيقا المأساة

تعد أعمق أمانى الوجود الإنسانى أساس المأساة الميتافيزيقى . إنها أمنية الإنسان فى الوعى الأصيل (Selbstheit) ، أمنيته فى جعل المعنى الأصيل للحياة حقيقة يومية . الوعى المأساوى ، والمأساة هما أكمل تحقيق لهذه الأمنية — تحقيقها الوحيد الكامل حقا — لـكن كل تحقيق لأمنيــة يمحوها . نشأت المأساة عن تمنى الحياة الأصيلة ، لذا يتحتم أن يستبعد شـكلها كل تعبير عن الأمانى ، أيا كانت . ففى اللحظة التى تظهر فيها المأساة ، تتحقق الحياة الأصيلة، وتتخطى مرحلة التمنى . لذا كان لا بد من أن تفشل المأساة الغنائية الحديثة . لقد أرادت أن تدخل فى المأساة نفسها ما يسبق المأساوى ، وتجعل من الأساس قوة فعالة ، لقد زادت من الغناء لـكنها لم تحصل إلا على فظاظة عاجزة داخلياً، ووقفت على عتبة المأساوى . وليست لحوارها — وهو مبهم ، مشكوك فيه ويرتجف رغبة — سوى قيمة غنائية ، غريبـــة تماماً على العالم المأساوى . وشعرها ليس إلا تجميلا للحياة اليومية ، تجميلا يزيد من قوتها بلا جدال ، دون أن يحولها إلى وجود مأساوى . الطبيعة ، واتجاه هذا التشكيل الفنى يناقضان المأساوى ، لأن سيـكولوجية هذه المأساة تؤكد ما فى النفس من

وقتية وزوال ، وأخلاقياتها تتميز بالفهم والغفران . يالها من ميوعة ،ويأله من انحطاط شاعرى للإنسان ! إنه يسمع اليوم ، فى كل مكان ، السباب على قسوة الحوار وبرودته عندكتاب المأساة ، فىحين لا يعبر هذا البرود وهذه القسوة إلا عن ازدراء النشوة الحقيرة التى يريد مناهضو علم الأخلاق المأساوى أن يحجبوا بها المأساوى ،لأنهم من الجبن بحيث لا يستطيعون إنكار المأساة ذاتها لأن المدافعين عنها من الضعف بحيث لا يستطيعون احتمالها فى جلالها المجرد . إن ذهنية الحوار وقصره على الانعكاس الواضح الواعى لمستوى المصير الإنسانى الجوهرى ، لا يعدان افتقاراً لهذا السبب ، بل هما أصليان إنسانيا وحقيقيان داخليا فى هذا المستوى من الوجود وتبسيط الناس والأحداث فى المأساة لدليل ، لا على الفقر ، وإنما على الثراء المركز القائم على جوهر الأشياء ذاتها : لا يظهر فى المأساة إلا من أصبحت مقابلته لنفسه مصيراً ، ولا يختار لها أو ينتزع من الحياة فى مجموعها إلا الحدث الذى أصبح بالذات مصيرا . هكذا تتجسد حقيقة هذه اللحظة وتظهر للعيان ، ولا يعد التعبير عنها المركز فى الحوار ذهنية تؤدى إلى الفقر ، بل نضجاً غنائياً للوعى المأساوى. والمأساوى والغنائى ليس هنا — وهنا فقط — بالمبدئين المتعارضين ، ذلك أن الغنائى هو قمة المأساوى الأصيل .

(Mtéaphysique de la tragédie 1910, traduction libre de Lucien Goldmann, in Thèâtre Populaire, no. 24,)

جان دوات :

أسس جان دوات Doat — ولد عام ١٩٠٩ — تلميذ دولان فرقة مسرحية « لى كارفور » عام ١٩٣٢ ، وأخرج بعض مسرحيات «النوة» اليابانية . ثم ألف جماعة « ممثلى موفتار » وتولى إدارة مسرح « لى فيو كولومبية » الفنية . اهتم دوات بالإنشاد الكورالى وتركيب الأجهزة المسرحية ، وعلم النفس الجماعى ، وأخرج بعض المسرحيات إخراجا هاما : «حلم ليلة صيف » على أرض سيرك ميدرانو ، و « جان تحترق » Jeanne au bûcher على مسرح الأوبرا .

* * *

مسرح ممنوع الدخول

محرم على البسطاء والجمهور ، والأداء الجماعى ، والاحتفال الجماعى . ممنوع الدخول ، اللهم إلا من أجل نسيان المرء لحياته الخاصة ، وتصفيقه لأفعال الأبطال : انظر ، لكن اللمس ممنوع .

المسرح بيت مشترك ، لا ، ولا حتى منتدى ، أو ممر ، أو مكان الانتظار ، مكان خال لا اسم له ، لا يرتاح فيه المرء ، أو يحس أبدا أنه فى بيته ، أو عند صديق بصفة خاصة ، مكان بعيد ، حتى عن إلفه أحد شوارع المدينة ، تطارد فيه المرء السيدة التى تحفظ الملابس ، و « الكونترولير » و « البلاسييه » ؛ كل ذلك بعد قيامه بالإجراءات أمام شبابيك التذاكر ، ودفعه مبلغا مرتفعا جداً (مبلغ لا يسمح للمسرح بأن يكون صناعة شريفة) .

هناك أزمنة كان الفن المسرحي فيها عظيما . . . والحنين يتملك من يفكر

فى المعجزة اليونانية ، أو العصور الوسطى ، أو القرن السابع عشر الإسبانى ، أو المسرح الاليصاباتى ، كان المسرح فى هـذه الأزمنة ملـكا للجمهور ، كان ملـكا لهذا الجمهور المضطرب المتحمس الذى لا يحترم شيئاً ، والذى كان يشرب ، ويأكل ، ويصرخ ، ويتدافع ، ولـكنه يواصل الحوار مع « الحياة الأخرى الحقة » التى تدور أحداثها هناك على المسرح ، وفقا للاصطلاحات القائمة . كان شيئا يشبه مباراة كبيرة فى كرة القدم فى أيامنا هذه . لـكنه شىء قد تجد النفس الجماعية فيه صداها فى نفس كل فرد . كانت تمر آنذاك ، فوق آلاف الرؤوس المرفوعة ريح من العنف والحماسة لا تجد الآن تعبيرها الجزئى إلا فى الاحتفال الدينى ، والمباراة ، والاجتماع السياسى ، والمظاهرة والحرب .

ها هو ذا الآن هذا المسرح ، وقد أصبـح مكاناً عاليا محجوزاً ، وتجارة مغامرة ، وفناً لا صلة له بالجماعة ، ومتعة ، ووسيلة للنسيان ، أصبـح مكانا التصفيق فيه ضرورى ، والصفير فيه غــير لائق . أية بادرة من الجار فيها ضجيج تثير ابتسامة المتفرج المعزول تماما .

يفتقر الشعب — أعنى مجموعة أفراد أية أمة — إلى هذه النشوة الديو نيزية ، والتفوق على الذات والانحياز العنيف إلى الروح الجماعية .

إن التغييرات الاجتماعية المبشرة ، وممارسة الجميع للرياضة ، تمهد لمقدم مسرح اجتماعى ، وفن مسرحى مطابق لطبيعته الأصلية ، فن رد إلى وظيفته الحقيقية ، وعاد إلى الحياة المألوفة .

(Avant - propos à Entrée Du Public, Ed. Pierrê Horay 1947,) مقدمة دخول « الجمهور »

مورفون لويسك :

مورفون لوبسك Lebesque — ولد عام ١٩١١ — ناقد مسرحي في « كارفور » ، ومؤلف مسرحي (اكتشاف أمريكا La Dècouverte du Nouveau Monde) ، و (أنقذت البندقية (Venise Sauvée ، (وخطيبا السين Les Fiancés de la Sèine) و (الحب بيننا L' Amour parmi nous) كتب أيضا مقالات مختلفة في نشرة الـ T. N. P. (المسرح القومي الشعبي) « وتياتر »

يتأفف المسيو دوبون ، البورجوازي المتوسط من وسائل التسلية المبتذلة — « الشعبية » — هذه : سينما الحي ، وموزيكهول يوم الأحد ، وماكينة اللعب ؛ لذا يذهب إلى المسرح مرة كل شهر بعد أن يستشير ناقد جريدته المسرحي ، ويختار العرض الذي يريد أن يشاهده حسب الظروف . إذا استقبل مثلا قريباً له من الريف في أثناء انعقاد « صالون السيارات » ، صحبه لمشاهدة « الكوخ الصغير » ليسليه ؛ لكنه في الشهر التالي يصحب ابنته لمشاهدة « بور رويال » ، لأنها في التوجيهية هذا العام ، ويستحسن أن تتعلم .

هكذا يظن مسيو دوبون أنه يختار اختياراً موفقاً ، في حين يسعى في الحقيقة ذات السعي ، في مسرح « النوفوتيه » والكوميدي فرانسيز على السواء . هذا السعي هو السعي وراء حلم اليقظة ، حلم التعويض . فلما يخرج المسيو دوبون المتزوج من امرأة مشرفة على الشيخوخة ، وهو يعلم جيداً أنه لن يرسو أبداً على جزيرة مهجورة بصحبة فتاة جميلة شبه عارية . المسرح هو الذي يقدم له هذه المغامرة مقابل مقعد ثمنه ألف فرنك . كما أن المسيو دوبون الذي لا يؤمن بالله ولا بالشيطان ، ولا يهتم بكليهما بتاتا ، يشعر بحنين خفي إلى ما يسميه « المثل العليا » . يحلو له أن يتخيل أن المال ليس كل شيء ، وكذا

العشاء الطيب ، والمنفعة التي تُملى عليه علاقاته مع الآخرين . وفي الوقت المناسب يقدم له المسيو دي مونترلان — الحائز على الجائزة الأولى في البيان المسرحي — ما يطلبه بالذات : رؤيا — عابرة لا تضر — عالم « منفرد » يخضع لأسمى قاعدة. وها هو ذا قديس آخر ، مقابل ألف فرنك — دائماً — وعرض استمر ثلاث ساعات .

واضح تماماً أن مثل هذا الحلم لا يمكن أن ينقل إلى الخارج بلا ديكور : ولا أعني بكلمة ديكور،ديكور المسرح فحسب ، بل ديكور « الصالة » أيضاً . لو أن مغامرة « الكوخ الصغير » الدونجوانية ، أو مغامرة « بور رويال » المتصوفة ، قدمت فجأة لمسيو دوبون ، على ناصية أحد الشوارع أو في أرض فضاء لرفضهما غريزيا ، لأنهما قد تحيرانه شأنهما شأن قداس يقيمه بغتة رهبان يرتدون « العفريتة » في أحد المصانع . يستلزم قداس مسيو دوبون المسرحي إذن احتفالا يثير تحمسه ويندد به في آن واحد .

إنه قداس يلزم المرء ارتداء ملابس « أيام الآحاد » ، والذهاب إلى معبد يقدم فيه عرض أسطوري ، مع احتمائه من هـذا العرض بما فيه الكفاية ، حتى لا يتعرض لأن يكون ضحية له . سوف يقال جعل القداس مبدئيا ليكون المرء ضحية له ، وليسمو الإنسان إلى الله . مع ذلك لم يخرج أحد الحاضرين أبدا من القداس وقد هجر حياته ، وألقى بثروته إلى الفقراء وارتدى الثياب الخشنة . ذلك أن المرء ينظر إلى الاحتفال وإلى نفسه ، طوال الاحتفال ، ينظر إلى « خبز الملائكة » وإلى جاره ،إلى ما لا يوصف وما هو يرى . وهذا التوازن الجميل هو أساس كل مجتمع .

في المسرح ، ينجح مسيو دوبون إذن في إتيان فعل بطولي : أن يكون هنا وفي مكان آخر ، أن يكون أمام العرض المسرحي واستعراضه هو . بديهي أن النسبة لا تتساوى أبداً ، إذ يفضل المسيو دوبون ، في أغلب الأحيان

أستعراضه هو على العرض الآخر ، مهما تكن شهيته للأحلام . لذا أبدعوا له هذه القاعات الجميلة المذهبة المزينة الشبيهة بالكاتدرائيات التى قد تنسى القداس . وقسموا هذه القاعات إلى « صالات » ومقاعد أمامية ، وبنوارات وطبقات عليا ، وبلكون حسب عدد الطبقات الاجتماعية الموجودة ، أو بالأحرى الطبقات الاجتماعية التى كانت توجد أيام لويس الخامس عشر . لقد جعلوا العلبة أجمل من الحلية ، وسمحوا للمسيو دويون وأمثاله أن يتشبهوا بالممثلين ، عندما يجتمعون وأن يمثل بعضهم على بعض تحت الأضواء . سلامات وتقبيل أيد ، وإشارات تعارف ، وكلمات متبادلة بين « بلكون » وآخر . إننا فى المسرح ، المسرح الحقيقى الذى تدور أحداثه فى « الصالة » .

ويكفى هذا لإخراج الأرواح الشريرة من الستار والخشبة ، يكفى لإقامة حكم الخديعة ...

جاء فى لى بوان (in «Le Point» ,1957)

تساءل الكسندر دوماس الابن ، ومن بعده ساشا جيترى ، مؤلف مسرحيات « البولفار » : ألا ينبغى أن يكون المسرح مفيدا ؟ ونادى المؤلفون السوفييت — كاتاييف ، وتيروف ، ومايرهولد — بضرورة إيجاد مسرح ملتزم .

* * *

ساشا جيترى :[1]

بلغ بى الأمر حد التساؤل عما إذا كان من حقنا أن نستوقف نظر ألف شخص كل مساء ، لمدة ثلاث ساعات ، دون أن تستفيد منهم أكثر وبطريقة أفيد . تعلمون بماذا يجىء هؤلاء القوم ، كل مساء ، بحجة التسلية والتسرية عن أنفسهم ؟ إنهم يجيئون إليكم برغبتهم الدائمة فى تحسين حالهم اليومى ، ولا يعبرون عن ذلك أبدا ؛ ينبغى إذن ألا نكتفى بحملهم على نسيان متاعب الأمس ، بل علينا أن نتمكن ، دون أن يشعروا ، من تهيئتهم لاحتمال متاعب الغد .

« الممثل » ١٩٢١ (« Le Comédien », 1921) .

(١) انظر النبذة فى الفصل الثانى

فالتين كاتاييف

فالنتين كاتاييف Kataiev مؤلف روسى ولد عام ١٨٩٧ ، ولم تمثل له فى فرنسا حتى الآن سوى مسرحية واحدة عنوانها : « تربيع الدائرة » « La Quadrature du Cercle » .

* * *

نواجه اليوم هذه المشكلة : إقامة نظام أخلاقى جديد فى الحياة عن طريق الفن . وعلينا ، نحن المؤلفين المسرحيين ، أن نجند كل الوسائل — الحب والحقد ، والضحك ، والنقد اللاذع ، والدعابة الصديقة ، باختصار اللوحة الفنية لألوان المشاعر الإنسانية كلها — لحل هذه المشكلة . لابد من ضرب الدعامات القديمة كلها بالمدافع ، ضربا عنيفا يهدمها . لابد من أن نخلق حول ذرات العالم أجمع درجة حرارة تستطيع أن تفتت وتؤلف وحدات أولية من نوع جديد مختلف تماما .

تيروف :[1]

أخضعت الثورة مسرحنا لنظام أيديولوجى ، إذ انفت منه نهائيا اللامبالاة الأخلاقية والوصولية . الثورة هى التى طردت من « صالاتنا » المتفرج الذى كان يأتى إلى المسرح ليهضم عشاءه . وهى التى أدخلت فى مسارحنا جمهوراً جديداً — ذلك الجمهور الذى قام بثورة أكتوبر ، والذى يبحث فى المسرح عن حل للقضايا التى تشغل باله — ، جمهوراً إيجابيا متحمسا ، جمهورا يبنى المجتمع الإنسانى الجديد ، جمهورا ينقل إلى المسرح قوته الخالقة للحياة .

« من الانسيكلوبيديا الفرنسية » ، الجزء ١٧
(in " Encyclopédie Française ", t. XVII)

(١) انظر النبذة فى الفصل الرابع

مايرهولد:[1]

أريد أن تشتعل فى روح عصرى . أريد أن يعى خدام المسرح كلهم رسالتهم الرفيعة . لا أستطيع أن أنظر ، وأنا هادئ مرتاح ، إلى زملائى الغرباء على المصلحة العامة الذين يرفضون السمو فوق المصالح الطبقية القليلة .

نعم ، يستطيع المسرح أن يلعب دوراً ضخماً فى تغيير كل ما هو موجود . وشباب سان بترسبورج لم يعن بتأكيد موقفه من مسرحنا بلا جدوى . فبينما كان هذا الشباب يضرب بالجالد والسيوف بقسوة وقحة ، فى الكنيسة والميادين ، كان يستطيع أن يطلق العنان فى المسرح لاحتجاجه على الرجل البوليس الهوائى ، بأن يأخذ من مسرحية « دكتور ستوكمان » [2] جملا لا علاقة لها مطلقا بفكرة المسرحية الممثلة ؛ صفق هـذا الشباب تصفيقا جنونيا لعبارات : « أمن العدل أن يحكم الحمقى القوم المعلمين ؟ » أو « يجب ألا يرتدى المرء أبهى ثيابه عندما يذهب للدفاع عن الحرية والحقيقة » . تلك هى جمل « الدكتور ستوكمان » التى أدت إلى بعض المظاهرات . كان المسرح يفرض على الجميع ذات الألم ، وذات الحماسة ، ويدفع إلى الاحتجاج على ما يثير ، ذلك لأنه يجمع الطبقات والأحزاب ، هكذا أكد المسرح وجوده فوق الأحزاب وإبهلآت ذلك اليوم الذى تحمى فيه جدرانه من الجالد أولئك الذين يعملون على حكم البلاد بأسم حرية الجميع .

إلى تشيكوف ، فى ١٨ أبريل ١٩٠١ ، من « مجلة تاريخ المسرح » ، ١٩٦١ ، العدد الرابع ، ترجمة نينا جورفينكل .

(A Tckekov, le 18 avril 1901, in "Revue d'Histoire du Théâtre", 1961, IV, Trad. Nina Gourfinkel)

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الرابع .
(٢) مسرحية لابسن .

آرتور آداموف

آرتور آداموف Adamov كاتب مسرحي ولد عام ١٩٠٨ . وادامو ف هو مؤلف « التقليد الساخر » « La Parodie » ، « والغزو » « L'Invasion » ، و « المناورة الكبيرة والصغيرة » « La Grande et la Petite manœuvre » ، و « الجميع ضد الجميع » « Tous contre tous » ، و «البروفيسور تاران» «Le Professeur Taranne» و«باولو باولى» «Paolo Paoli» و « أيام الكومون » « Les Jours de la Commune » ، و « سياسة النفايا » « La Politique des Restes » . وشغل آداموف الشاغل هو كتابة مسرحيات تقابل القضايا المعاصرة ومجتمع اليوم .

* * *

إذا كانت معارضة الشيوعية داخل الحجرات تقدم للمسرح النقدى إمكانيات عدة ، فهى ليست ، طبعا ، الوحيدة التى تقدمها له . كان فى استطاعتى ، بلا شك ، أن أجعل « البنج بنج » تلقى حقا ، عن طريق جماعة « صالات البلياردو » الكهربى ، بقناع المجتمع الذى تعد هذه الجماعة نتيجة له ؛ أو بالأحرى ، لم يكن بوسعى أن أفعل ذلك ، لأن إمكان وجود مسرح يكشف عن الخداع تراءت لى فقط عند كتابة مسرحية « البنج بنج » ؛ والخداع ، هنا ، يكمن فى تقديم الشئ على أنه ناتج عن حاجة حقيقية ، فى حين تولد ، على العكس ، حاجة زائفة .

ماكينات اللعب ، وسباق الدراجات حول فرنسا ، وخدع الإعلان ، كلها موضوعات — بين عديد من الموضوعات الأخرى — إن لم تكن سياسية مباشرة إلا أنها تعبر عن عصر ، عصرنا ، وعن مجتمع ، المجتمع الرأسمالى . لذا تنتمى إلى هذا

المسرح الجديد الذى أتحدث عنه . بعبارة أخرى ، تنتمى إلى هذا المسرح ، أو قد تنتمى إليه لو وجدت ، كل المسرحيات التى تندد بالقدر الزائف — وهو قدر ليس بقدر — الذى لا وجود له إلا بالقدَر الذى يوجد به التاريخ ، التاريخ الذى يصنعه الإنسان ، ذلك الكائن القابل للتغيير . هـذا لا يعنى أن هـذه المسرحيات لا تستطيع ، أولا ينبغى أن تعبر عن القدر الحق ، والداء الذى لا يداوى (أمراض لا ندرى كيف تأتى ، ومصائب لا نعرف كيف تصيبنا) . المسرح الذى أتمناه إذن ليس مسرح « الغـد الضاحك » بتاتا ؛ لـكنه مسرح يقوم على الرغبة البسيطة ، القانونية للغاية ، فى عدم « إثقال » المصير الإنسانى ، وهو ثقيل مرعب فى حد ذاته قدر الـكفاية .

(من « المسرح الشعبى » ، العدد ١٧ ، ١٩٥٦)
(in " Théatre populaire " No. 17.1956)

بعض الحقائق والأهداف

كتب سين أوكيزى : « مضى زمن اظهار جانب واحـدٍ من الحياة » ، وأعتقد مثله أن هـذا الزمن قد ولى وأن المسرح الحديث تماما عليه أن يرجع إلى أبحاث العصور الحديثة ومكاسبها . ما هى هذه الأبحاث وهذه المكاسب ، وما نوعها ؟ أنواعها متعددة : اقتصادية ، وسياسية ، واجتماعية ، ونفسية (سأرجع إلى هذه الـكلمة العائمة ، المستعملة بطرق عـدة انتهت بها إلى فقدان معناها) ، ونفسية مرضية أيضا .

« المسرح الشامل » ليس ذلك التهريج الذى أطلق عليه البعض هذا الاسم ؛ ليس هذا المزيج غـير المتجانس من التمثيل الصامت ، والغناء ، والرقص . ولا أعنى أن الغناء والموسيقى ؛ بل والرقص ، لا مكان لها فى المسرح . لـكن الغناء مثلا لا معنى له إلا إذا كان له دور محـدد ، كما هى الحال عند برخت ، حيث ينقل الغناء المتفرج من مستوى إلى آخر ، من مستوى الرواية إلى مستوى التعليم.

كثيراً ما يقال لى : « يستحيل قصر المسرح على السياسة كما تتمنى » . هل

تحدثت أبدا عن ذلك ؟ قلت فقط ، ومازلت أقول، إننى لا أريد مسرحا لا موقع له ، مسرحا من أى مكان من كل مكان ، مسرح « الأرض الحرام » . أقول إن هذا المسرح لا يمكن أن يؤثر فى جمهور حقيقى، جمهور شعبى، جمهور شاب، وأنه لا يناسب ، فى نهاية الأمر ، إلا هذه الفئة البورجوازية التى لا تهم ، التى تقرأ « الفيجارو » ، وترضى ، بالطبع ، بأن ترى الحركة المسرحية تدور فى مكان لا هو بالجزائر — ومن غير أن نذهب بعيدا — ولا هو بفرنسا ، ترضى إجمالا ، بحركة مسرحية لطيفة جدا — حتى لو كانت « مفجعة » ، وخاصة إذا كانت كذلك، وذلك بالقدر الذى تتهم به القدر وتمرداً تما مرالكرام على القضايا المحسوسة الباعثة على الضيق. قلت كل ذلك فى محاضرة ألقيتها فى برلين الغربية . أمن الضرورى أن أضيف أن غالبية الحاضرين تظاهروا بعدم الفهم ؟ لا لأننى تحدثت عن الجزائر بصفة خاصة ؛ فلو أننى تحدثت عن حد « أدورنيس Oder-Neisse » ، لما فهمونى أيضا .

(من « المسرح الشعبى » العدد ٤٦ ، ١٩٦٢)
(in "Théatre populaire", No. 46, 1962)

* * *

من الصعب على أن أرى مجتمعا بلا مسرح . ولا تحدثونى عن السينما والتليفزيون واستبدال المسرح بهما . هذه ترهات . ولا يخشى شئ من ناحيتهما ، إن ما يخشى هو ألا نقدر ، فى الظروف الخاصة التى وضعنا فيها ، على خلق وغرس مسرح لا يكون مسرح الهرب ، طليعيا كان أم لا .

(تصوير لجريدة « آر » ، ٢٣ يونيو ١٩٥٩)
(Déclaration à Arts , 23 juin 1959)

نسكويو :[1]

ربما كان المسرح انعكاسا ، وربما كان أيضا « خميرة » أو عاملا مثيرا . لذا يريدون أن يجعلوا منه أداة . . . أصبح الالتزام كارثة . لاشك فى أن المرء فى حاجة إلى الجهاد من أجل شئ ما ، والمشاركة فى تنظيم المجتمع . وهو فى حاجة أيضا ، وبنفس القدر ، إلى أن يخلق وهو حر (وإلا اختنق) .

(تصريح لجريدة « آر » ، فى ٢٣ يونيو ١٩٥٩)

(Déclaration à " Arts ", 23 juin 1959)

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الثانى .

بيير إيميه توشار :

ولد بيير إيميه توشار Touchard عام ١٩٠٣ . وتوشار ناقد مسرحي في مجلة « Esprit » ، نشر عام ١٩٣٨ مؤلفا بعنوان: « ديونيزوس» «Dionysos» (محاولة لتعريف الجنس المسرحي)، ثم أصبح مفتشا للمسارح ، ومديرا عاما للكوميدي فرانسيز . كما أنه نشر مؤلفين: «هاوى المسرح» «L'Amateur de theatre» و « ست سنوات في الكوميدي فرانسيز » « Six Années de Comédie -Française » .

* * *

الشخصية المسرحية

نحن نجعل من الشخصية المسرحية نصف إله : احتقار الحوادث الممكنة ، والقيل والقال ، والقانون ، ملك له ؛ والمال ، والجمال ، والسلطان ، ملك له ؛ وهو ملك ، أو صاحب بنك ، أو طبيب عظيم ، أو فنان كبير ، أو أكثر النساء جمالا ، أو أكثر المحاربين حظا . الشخصية المسرحية إنسان انتصر وتحرر مقدما ، من الناحية الاجتماعية . ونحن نمنحها دفعة واحدة وبكرم مصطنع ، كل ما ينقصنا لكي نصبح سعداء وأحراراً اجتماعيا ؛ وعندما تتقدم ، وهي تتألق ثراء ومجدا وسلطانا أو جمالا ، معتدة بنفسها وتسود نفسها كما تسود العالم ، نبدأ في اقتفاء أثرها في فرح غادر ، يزداد حدة ، لأننا نعلم أنه كلما ازدادت ثباتا وثقة اقتربت من الهوة السحيقة .

أن يكون لدى المؤلف شيء يقوله ، وأن يقوله بصراحة ، لا يكفي لتبرير ميلاد العمل المسرحي . إن ما يبرر هذا الميلاد هو أن يكون لدى الجمهور شيء يسمعه .

« هاوى المسرح» (" L'Amateur de thèatre ", ed. du Seuil, 1938)

لوى جوفيه :[1]

لوى جوفيه Jouver مخرج وممثل ، مثل تحت إشراف كوبو على مسرح « الفيو كولومبيه » قبل أن يكون الفرقة الخاصة به . أحب جوفيه مهنته حبا جما ، وكان أستاذاً فى الكونسرفتوار ، وألقى محاضرات عدة ، وكتب خلال حياته المسرحية مذكرات وخواطر تشهد بتأمله المستمر لفنه (« أقوال فى المسرح » « Temoignages sur le thêâtr » ، و « الممثل اللامجسد » « Le Comêdien dêsincarnè »)

* * *

أقـــــــوال

اخترع البشر المسرح لأنه حكم عليهم بتفسير لغز حياتهم .

لأنهم طردوا من جنات الأرض ، اخترعوا هـذه الجنة الصناعية الوقتية ، ربما انتظاراً لجنة مستقبلة .

على أية حال ، المسرح أكمل الاختراعات ، وأكثرها دهشة وابتكارا . بل قد أقول إنه الاختراع الوحيد للبشر ، وكل ما خلفه الله من اللعنة التى ألمت بهم .

يحتوى المسرح على كل الاختراعات الأخرى ، واختراع المسرح ، بسذاجته الطفولية ، فيه شئ إلهى : باخوس ، وارفيوس ، وديونيزوس ، وايلوزيس ، ومسرحيات العصور الوسطى الدينية ، والتعمق والهبوط إلى الجحيم والهبوط إلى الذات ، والبحث فى الأماكن الأخرى ، خارج الذات .

يخيل إلى أن فى المسرح وبالمسرح يستقر فى ويثبت كل ما علمتنى الحياة

(١) انظر النبذة فى الفصل الثانى .

وأحسستنى به ، أفضل مما تفعل القراءة ، أو يفعل تأمل الأعمال الفنية ، بطريقة أكثر استمرارا .

هنا — فى المسرح يتضخم كل شىء ، ويثير التساؤل ، ويصل إلى أعماق الوعى والإحساس ، ويعطى نوعا من الوجود تعارضه الحياة اليومية وتطفئه ، ويوجد حالا سابقا لحال أعلى .

« أقوال عن المسرح » («Témoignages sur le théâtre ». bibliothèque d 'esthétique, Ed. Flammarion, 1952)

* * *

يعيد المسرح إلى البشر الحنان الإنسانى .

نود ألا يعتبر الفن المسرحى أداة للدعاية ، وألا يشبه أبداً بالسلعة أو المقايضة ، وألا تشبه خشبة المسرح بالمنبر . نود أن ينتهى النظر إلى المسرح على أنه تجارة ، ونود أن تعطى التربية للمسرح والفن المسرحى المكانة التى يستحقانها ، وأن يظل المسرح والفن المسرحى كما كانا دائما ، وينبغى أن يكونا دائما . عرضا ، وتبادلا للصداقة والحب بين البشر .

ينبغى ، على ما يبدو لى ، أن يكون استقلال المسرح وعالميته نقطة البداية فى اهتماماتنا .

فيليب كالان :

فيليب كالان Kalan (واسمه الحقيقي ف . كومبا توفيتش) مؤلف يوجوسلافي ، يشغل منذ عام ١٩٤٥ كرسي تاريخ المسرح في أكاديمية الفن المسرحي في لوبيانا . نشر كالان كثيراً من المؤلفات النقدية في الأدب والمسرح ، وأنشأ «أرشيفا» مسرحيا، وأسهم إيجابيا في التبادل الثقافي الدولي .

***

يتأمل المؤرخ الذي يشغل نفسه بالبحث الواسع قيمة وجدوى ما يقدمه لنا المسرح ، بأحاسيس مختلطة . والمسرح مزيج مؤثر زائل من الأصوات والألوان ، من الإيقاع واللحن ، من المشاعر والأفكار ، من الحقيقة والزيف، يعقد هذا العمل المؤثر الزائل معناه العقلي أمام الواقع . وربما اشتبه عظماء هذا العالم فيه بسبب طابعه الذي لا يعرف ، بالذات . يحاولون أن يوقعوه في شباك نظمهم ، بل ويذهبون أحيانا إلى مهاجمته بالحديد والنار ، بعد أن يخيب أملهم في نجاح دسائسهم . لكنه لن يقع بين أيديهم أبدا ، هذا العمل المؤثر الزائل ، حتى هناك ، في تلك الأراضي المتأرجحة التي يتنازع عليها نظامان اجتماعيان . ذلك أن فرحة الحياة وفرحة التمثيل تولدان دائما من جديد ، وبالرغم من الجميع ومن كل شيء . وهـــذا حسن . هذا حسن ، حتى لو اقتصر معنى النشاط المسرحي الحر الصادق على عون الإنسانية على نسيان خطر الانفجارات الذرية.

مقالات من المسرح (" Essais sur le théatre ", 1961, Edition de l'Acadamie d'art dramatique de Ljubljana).

استشهادات

زيامى[1]:

قال زيامى Zeami فى « الأسرار » : «قد يكون ما يسمى إذن بالفن نقطة بداية لمزيد من السعادة والعمر ، ووسيلة لمد الأجل ، إذ أنه يحل السكينة فى أفئدة البشر أجمعين ، ويولد الانفعال لدى المتواضعين والعظماء منهم على السواء» . . .

(Livre 5)

كليمون ماروه :

كليمــون ماروه Marot (١٤٩٥ — ١٥٤٤) ، شاعر فرنسى خالط جماعة موظفى « قصر العدالة » ، ثم جماعة موظفى ديوان المحاسبة(الذين كانوا يسمون أنفسهم «إمبراطورية الجليل» أو «إمبراطورية أورليان» الذى ألف من أجلهم هذه القصيدة :

صيحة تمثيلية « إمبراطورية أورليان »

أيتها الأفواه المشتعلة ، المصبوغة بالحمرة ،
دعى جانبا الحانات التى تحتسين فيها النبيذ،
يا أيها المسنون ، يا من تجلسون القرفصاء، ويا من خضتم تجربة الحياة ،
عودوا إلى الشباب ، اخرجوا من كهوفكم .

---

(١) ممثل يابانى ؛ انظر النبذة فى الفصل الثالث.

فيها قد حلت أيام

الزينات ، والتمثيل ، والإفصاح عما فى القلب ؛

ها قد حان الوقت الذى يجب أن تتمتع فيه دعائم الإمبراطورية

بحقها فى إحياء تقاليدها .

وإذا أردتم أن تتسلوا وتضحكوا ،

فلا تنصرفوا عن كل هذا ، بل خكروا فى المجىء .

فمظاهر أبهة جماعة الإمبراطورية لا تنحصر

فى عدة الفرس ، والخيل ، والمزامير والطبول ، والأبواق ،

والملابس الفخمة والسراويل الفضفاضة .

وما ينبغى مشاهدته ، إنما هو قول أعضاء الجماعة وتمثيلهم . . .

بازان الأكبر :

بازان الأكبر Bazin Ainè (انطون بيرلوى) (١٧٩٩–١٨٦٣) عالم فى اللغة اشترك فى تحرير « الجريدة الأسيوية » وكان أول من تولى كرسى اللغة الصينية فى مدرسة اللغات الشرقية .

* * *

يقول المؤلفون الصينيون إن المسرحية الجادة تستهدف تقديم أسمى تعاليم التاريخ إلى الجهلة الذين لا يعرفون القراءة ، ووفقاً لقانون العقوبات الصينى ، يهدف العرض المسرحى إلى « تقديم صور حقيقية أو مفترضة لأناس عادلين طيبين ، ونساء عفيفات ، وأطفال حنونين مطيعين ، قد يحملون المتفرجين على ممارسة الفضيلة » .

(عن المسرح الصينى Sur le thèatre chinois)

بيرى :

بيرى Birri (القـــرن الثالث عشر) ، مؤلف تركى من الأناضول .

جازل

يا أيها الحكيم ، انظر بعينيك الباحثين عن الحق ،

وارن إلى السموات حيث نصبت خيمة مسرح الظلال .

تأمل مايقدمه خالق الكون لناظريك، من وراء حجبه ،

عن طريق ظلال الرجال والنساء التى يبدعها .

فهو الذى يعين لكل وجه وضعا ،

وينطقه بكلام يناسبه .

أنظر ، ليست كل هذه الوجوه سوى وهم ،

وما يظهر عليها إنما هو غضب الله أو جماله .

تأمل حجاب الأشباح هذا ، ولا تنس أن

من أقامه ما زال قادراً على رده إلى العدم ،

وأنه الباقى على الدوام .

يتميز من اطلع على أسرار الكون بفهمه لكل هذا .

ولن يقدر ألبتة معنى كلماتى

أولئك الذين لا يقدرون على التخلص من الجمع .

ولقد بين لنا سى كوستيرى معنى التوحيد والجمع .

يا بيرى . تأمل مسرح الظلال بحكمة واستفد منه .

الفييرى :

فيتوريو الفييرى Alfieri (١٧٤٩ — ١٨٠٣) شاعر ماسى إيطالى كتب ما يربو على العشرين ماساة « أوريست ، أوكتافيا شاؤول ... »

أعتقد أن على المسرح أن يعلم البشر كيف يكونون أحراراً اقوياء ، كراما ، مدفوعين بالفضيلة وحدها ضائقين بكل ضغط ، مخلصين لوطنهم واعين بحقوقهم ، أمناء شرفاء ، غير منقادين لعواطفهم .

فولتير[1] :

فن المأساة دون جميع الفنون التى نرعاها فى فرنسا ، ليس أقل ما يستحق الاهتمام العام ، إذ لا بد من أن نصرح بأنه الفن الذى تميز فيه الفرنسيون أكثر ما تميزوا . فضلا عن أن فى المسرح وحـــده تجتمع الأمة ، ويتكون فكر الشباب وذوقه ، وإلى المسرح يفد الأجانب ليتعلموا لغتنا ، لا مكان فيه لحكمة ضارة ، ولا تعبير فيه عن أية أحاسيس جديرة بالتقدير إلا وكان مصحوبا بالتصفيق ، إنه مدرسة دائمة لتعلم الفضيلة والشعر (١٠ أكتوبر ١٧٥٩) .

* * *

---

(١) أنظر النبذة فى الفصل الثانى.

كاترين دى روسى :

المسرح مدرسة الأمة . لا بد من أن يكون تحت إشرافى التام ، وأنا المعلم الأول فى هذه المدرسة ، لأن ضمان أخلاق شعبى هو أول واجباتى أمام الله .

(A voltaire)

نابليون :

المأساة السامية مدرسة الرجال العظام ، ويجب أن تكون مدرسة الملوك والشعوب ، إنها أسمى نقطة يمكن أن يصل إليها الشاعر . وربما وجب وضعها فى مرتبة أعلى من مرتبة التاريخ . من واجب الحكام أن يشجعوها وينشروها ، ولا داعى لأن يكون المرء شاعراً ليبدى الرأى فيها ، يكفى أن يعرف الناس والأشياء ، وأن يكون سامياً نبيلا ، ورجل دولة . تلهب المأساة النفس ، وتسمو بالقلب ، وتقدر بل ويتحتم عليها خلق الأبطال ! لو أن كورنى كان حياً لجعلته أميراً !

سيرسل اثنان من الشبان أثارا الشغب فى أثناء عرض مسرحى فى روان — وهما دون الخامسة والعشرين وغير متزوجين — إلى الفرقة الخامسة فى إيطاليا . رحلوا فورا . فعيشهما وسط العسكريين سيعلمهما معرفة هؤلاء القوم ، وسيريان أنهما أبعد ما يكونان عن رجال الشرطة المنحطين (٢٤ يونيو ١٨٠٦)

جوجول[1] :

هناك ملهاة نبيلة تعكس بإخلاص صورة المجتمع وهو يتطور تحت بصرنا ، ملهاة تثير الضحك بعمق سخريتها ، لا الضحك

---

(١) أنظر النبذة فى الفصل الثالث .

من الانطباعات السهلة ، أو اللمحة السريعة أو النكتة ، أو الضحك المبتذل ، أو تشنج الطبيعة واعوجاجها: بل ذلك الضحك الكهربى المنعش الذى ينبثق حراً تلقائيا ، حاملا إلى الأعصاب الجدة واللذة ، الضحك الذى ينبع من متعة النفس الصافية ، ويصدر عن الفكر الرفيع السامى .

المسرح مدرسة كبيرة ذات هدف عظيم : فهو يعطى درساً مفيدا حياً لحشد بأسره ، لألف شخص فى آن واحد. ما يضحك فى العادات والرذائل ، أو يؤثر تأثيرا عميقا ، لتصويره للمشاعر السامية، كل ذلك وسط رعد الموسيقى ، وتحت الأضواء الباهرة المتلألئة . لا ! المسرح برىء مما يفعلون به . لا ! ليخرج المتفرج منه وهو ميال إلى السعادة ، أو مغرق فى الضحك ، أو يذرف الدمع المادىء ، بعد اكتسابه نية حسنة ...

(مذكرات من سان بطرسبرج (Notes Pèterbourgeoises) 1836 «trad. Nina Gourfinkel»

شارل نوديه :

أدار شارل ايمانويل نوديه Nodièr (١٧٨٠ — ١٨٤٤) جماعة أدبية هامة ، وألف أقاصيص وحكايات لا نظير لها .

...

كانت الميلودراما شيئا ضروريا ، نظرا للظروف التى نشأت فيها . كان الشعب قد فرغ لتوه من تمثيل أكبر مسرحية فى التاريخ ، فى الشوارع والميادين العامة . كان الجميع ممثلين فى هذه المسرحية الدامية ، كان الجميع جنوداً ، أو ثواراً ، أو عبيداً . كان هؤلاء المتفرجون الذين كانت تفوح منهم رائحة الدم والنار ، فى حاجة إلى انفعالات تشبه تلك التى حرمتهم العودة إلى النظام . كانوا فى حاجة

إلى المؤامرات والمخابىء والمشانق ، وساحات القتال . والنار، والدم ، والشقاء الذى لا تستحقه العظمة ولا يستحقه المجد ، ودسائس الخونة ، وتفانى رجال الخير وإن عرضهم للخطر . كان لا بد من تذكرتهم بهذا الدرس العظيم الذى تتلخص فيه المذاهب الفلسفية كافة مستندة إلى الأديان كافة : حتى فى الدنيا ، لا تحرم الفضيلة أبداً من المكافأة ، ولا تفلت الرذيلة أبداً من العقاب ، وذلك فى موضوع متجدد السياق ، موحد النتائج على الدوام . لكن ، حذار من الخداع ! لم تكن الميلودراما بالشىء الهين ! فقد كانت مغزى الثورة !

مقدمة لمختارات من مسرح دى ج. بيكسيريكور Introduction au Théatre choisi de G. de Pixèrécourt.

دوهاميل :

جورج دوهاميل Duhamel (ولد عام ١٨٨٤) ، شاعر وقصصى فرنسى، كتب ثلاث مسرحيات ، ومجموعة من الدراسات النقدية .

* * *

... يوشكون أن يصبحوا جسداً واحداً ، أولئك الذين قدموا من كل بقاع العالم . يجلسون بعضهم بجوار بعض ، ويتأهبون للمشاركة فى المتعة ، أو الغيظ ، أو الملل .

ذهبت الصداقة ، وذهب الصواب أيضاً . بل ذهب سبق الظن ، وكذا الإخلاص ، والمثابرة على النقد فى اللحظة الراهنة . لم يعد هناك سوى حيوان آمر لا يرحم ، يريد أن يضحك أو يبكى . يريد أن يرضى .

... الخطر كامن فى كل مكان : إذ سعل متفرج ، أو صرف مقعد ، فقد مائة شخص الكلمة الأساسية التى تعطيهم مفتاح المسرحية . لم يخض العمل

الفنى — وهو نظام، وصرامة، وبناء دقيق فى جوهره — أبداً امتحاناً أقسى من هذا ... العمل المسرحى أرق، وألمع، وأمجد، وأذل ألوان الإنتاج الفكرى.

Lettre au Patagon, Mërcure de France 1926.

أونتونان أرتو[1]

بدا لى المسرح الحقيقى دائماً وكأنه ممارسة فعل خطير مخيف، تنمحى خلالها فكرة المسرح والمنظر، وكذا فكرة كل عام، ودين، وفن.

يهدف الفعل الذى أتحدث عنه إلى التحول العضوى الفيزيقى لجسد الإنسان. لماذا؟

لأن المسرح ليس استعراضاً تشرح فيه الأسطورة بطريقة وهمية رمزية، بل بوتقة نار ولحم حقيقى.

يعاد فيها تركيب الأجساد
بالتشريح ودوس العظام، والأعضاء، ومقاطع الألفاظ،
ويبدو فيها هذا الفعل الأسطورى، تأليف الجسد، على طبيعته.
« المسرح والعلم » من المسرح وظله.

)Le théâtre et la science, in le Théâtre et sordouble, L4eGallimard Paris

مسرح دم
مسرح يمنح جسداً خلال كل عرض،
شيئاً لمن يمثل،
وشيئاً لمن جاء ليشهد التمثيل،
ثم
إن المرء لا يمثل،

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الرابع.

بل يفعل .

المسرح ، فى الحقيقة هو ميلاد الإبداع .

(Ecrit le 25 fevrier 1948, huit jours avant sa mort)

جورج آمادو :

جورج آمادو Amado كاتب برازيلى ولد عام ١٩١٢ ، وترجمت قصصه إلى جميع اللغات ، من بين هذه القصص : « جبريلا » « Gabriela » و « أرض عنيفة Terre Violente » ، و باهيا لكل القديسين Bahia de tous les Saints La Terre » والأرض ذات الثمار الذهبية « aux fruits d'or

* * *

ما الكرنفال إلا مسرح يشترك فيه الشعب كله : المزارعون ، ومدارس السامبا ، ومخترعو الأنماط المقنعة والرقصات . . . مسرح يلعب كل واحد فيه دوره .

نشأ المسرح البرازيلى الحالى عن هذا المسرح الشعبى البدائى الذى خلقه الشعب . ويستوحى المؤلفون والممثلون والمخرجون « الأوتوس autos » القديمة ، والرقصات المسرحية ، ليبنوا مسرحاً حديثاً ، نابعا من الشعب مباشرة ، من واقعه وإبداعه الخالد .

فنون الشعر

أقوال المؤلفين

« يا سادة الفن ، المحدثين منهم والقدامى ، يامن وضعتم التعليم لكل ألوان الشعر المسرحى ، ويا أيها النقاد ، العالميون منهم والجاهلون فى كل زمان ومكان ، استمعوا إلى . لقد تملكتنى رغبة حقة فى التعلم وتحسين كتاباتى ، من أجل إمتاع مواطنى ، ونيل تقدير الأجانب » . أود أن ينضم هؤلاء جميعا إلى رجائى ، وأن يقولوا لى بالإجماع ، أو بأغلبية الأصوات ، ما هى المأساة ؟ وما هى الملهاة ؟ مكتوبتين وفقا لكل القواعد التى يطلبونها ، بلا عيب من تلك العيوب التى يبغضونها فى إصرار ؛ أود أن يقولوا لى ذلك بنفس السلطة التى يستخدمونها فى سن قوانين الكمال وإدانة شعراء الملهاة والمأساة . أود أيضا أن يدلونى على المؤلفات المسرحية التى ينبغى أن أدرسها ، وأفحصها ، وأقلدها ، حتى لا تقابل مجهوداتى بالاحتقار ، ولا يستبعد اسمى من سجل « كتالوج » العباقرة فى وطنى . أود ، أخيرا ، أن يعهدوا إلى بالمسرحيات التى كتبوها أو صححوها بنفس الدقة التى يطلبونها منا ، نحن الذين نستسلم لإغراء قرض الشعر ، وتقديمه للجمهور ، وعرضه لآرائهم المسبقة ، أو الحاضرة ، أو المستقبلة .

رامون دى لا كروز (١)

(Ramon de la Cruz Prologue des « Sainetes » , 1786, trad. O. Aslan)

---

(١) أولع رامون دى لا كروز (١٧٣١ ــ ١٧٩٥) بالمسرح ؛ لكنه اضطر إلى أن يظل طيلة حياته موظفا فى وزارة المالية . وكتب ما يربو على الثلاثمائة مسرحية ؛ ولقب « بجويا المسرح . »

أرسطو :

أرسطو (٣٨٤ — ٣٢٢ قبل الميلاد) فيلسوف يونانى ، لقى كتابه « فن الشعر » « Poetique » جمهوراً عالميا من المستمعين . فيه يعرف المؤلف المحاكاة : والـ catharsis أو التطهير وكيفية تقسيم المأساة ، الخ . . . أخضع الأدب الفرنسى الكلاسيكى كله لنظريات ارسطو الذى مازال يذكر حتى اليوم . وإن لم تراع تعاليمه .

* * *

فن الشعر

لما كانت المحاكاة الشعرية إنما تحاكى أفعالا ، أصحابها هم بالضرورة إما أخيار وإما أشرار ، لأن اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر فى هاتين الطبقتين — إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرذيلة والفضيلة — ، فإن على الشعراء أن يصوروا الأشخاص إما أفضل — وإما أسوأ مما هم عادة ، وإما كما هم فى الواقع ، شأنهم شأن الرسامين . . .

من الواضح أنه قد تقع هذه الفروق بين أنواع المحاكاة التى نتحدث عنها ، والتى تختلف بمحاكاتها للأشياء ، التى تختلف بالتالى . قد توجد هذه الفروق فى الرقص ، أو العزف بالناى ، أو القيثارة ، أو النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى . . . أخيراً ، هذا الفارق بعينه يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس أدنياء ، وتلك تصورهم أعلى من الواقع .

(الفصل الثانى Ch. II,)

المأساة محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من

التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء المستعملة فيهـا ، وتسهم فى إحداث أثر القصيدة (المسرحية) . تؤدى هذه المحاكاة إلى التطهير من الرحمة والخوف ، لا بالسرد ، وإنما بإثارتها لهذين الانفعالين . . .

ولمـا كانت المحاكاة فى المأساة تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة ، يمكن أن نعد من بين أجزائهـا : المنظر المسرحى ، والنشيد ، والقول . فهذه هى الوسائل الثلاث التى تتم بها المحاكاة . . .

من ناحية أخرى ، مادام الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة (لأننا قلنا إن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هـذه الفوارق) ، فإن ثمـة علتين : الفكر والخلق ، والأفعال هى التى تجعلنا نسعد أو نشقى . الخرافة هى محاكاة الفعل ، لأننى أعنى به « خرافة » تركيب الأجزاء التى تألف منها أحداث القصيدة المسرحية . وأعنى بـ « الخلق » ما يتميز به الذين نراهم يفعلون ، وأعنى با « الفكر » الفكرة أو الرأى الذى يعبر عنهما بالكلمة .

إذن ، فى المأساة بالضرورة سته أجزاء : الخرافة ، والأخلاق والقول ، والفكر ، والمنظر المسرحى ، والنشيد .

. . . لكن ، تركيب الأحداث هو أهم هذه الأجزاء .

. . . أما المنظر المسرحى ، فعلى الرغم من تأثيره العظيم فى النفس ، فلا شأن للشاعر به . فالمأساة تظل قوية حتى من غـير مشاهدين أو ممثلين . والمخرجين أقدر من الشعراء فى فن إخراج المناظر المسرحية .

(الفصل السادس Ch. VI,)

(فى المأساة) يجب أن يكون البطل فى منزلة بين الفضل والعدل ، وأن يتردى فى هوة الشقاء ، لا للؤم فيه أو خسة ، بل لخطأ ارتكبه وهوى به من

قمة العظمة والنعم ، مثال ذلك أوديب وتييست ، والمشاهير من أبناء هذه الأسر.

(الفصل الثانى عشر ,Ch. XII)

الخوف والرحمة يمكن أن ينشآ عن المنظر المسرحى ، كما يمكن أن ينشآ عن الأحداث ذاتها . والطريقة الأخيرة أفضل وأكثر دلالة على عبقرية الشاعر ، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع ما يدور فيها من وقائع يرتجف أو تأخذه الرحمة ، حتى لو كان مغمض العينين . وهذا ما يقع لمن تروى له قصة أوديب . أما إحداث هذا الأثر بواسطة المنظر المسرحى ، فأمره يخص المخرج أكثر مما يخص الشاعر . أما أولئك الذين يثيرون الرعب الشديد لا الخوف ، عن طريق المنظر المسرحى ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية انفعالات ، بل الانفعالات الخاصة بها فقط .

وما دام على شاعر المأساة أن يبعث فى النفس المتعة التى تهيؤها الرحمة والخوف ، فالنتيجة هى أن هذه الانفعالات يجب أن تصور عن الأحداث ذاتها . . .

(الفصل الثالث عشر ,Ch. XIII)

يجب على الشاعر ، وهو يؤلف الحكاية أو يكتبها ، أن يضع نفسه مكان المتفرج ، فيرى عمله بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث ذاتها ، ويحسن تمييز ما يناسب مما لا يناسب .

. . . على الشاعر أيضا أن يتمثل المسرحية وهو يؤلفها ، بقدر المستطاع . فالتعبير الصادر عمن يوجد وسط الأحداث أكثر إقناعا على الدوام :

انظر فى « راسين » ص Racine من هذا الكتاب ، تفسير راسين « لفن الشعر » الأرسطاطا ليسى .

إنه يضطرب مع المضطربين ، ويتعذب مع المعذبين ، ويغضب مع الغاضبين . لذا يحتاج الشعر إلى خيال جامح ، أو نفس جياشة ، فالأول يصور الأشخاص تصويرا عنيفا، والثانية تستسلم للإحساس بعنف مماثل .

(الفصل السادس عشر Ch. XVI,)

... إذا انتقد الشاعر لعـدم تصويره للأشياء كما هي ، يمكن الرد بأن نقول إنه صورها كما يجب أن تكون . هكذا رد سوفوكليس ، عندما تحدث عن نفسه وعن يوريبيدس . ويمكن ذكر هذا الرد عند الحاجة .

(الفصل الرابع والعشرون Ch. XXIV, «Poetique», Trad. Abbé Batteux 1771).

أرستوفانس :

أرستوفانس (٤٥٠ — ٣٨٥ تقريباً قبل الميلاد) شاعر يونانى كلاسيكى ، ألف ما يقرب من أربعين ملهاة انتقادية «Satiriques» نذكر من بين ما وصل إلينا منها : «الآكرنيون» « Les Acharniens » و « الفرسان » « Les Cavaliers » ، و « السحب » « Les Nuèes » و « الزنابير » « Les Guêpes » و « السلام » « La Paix » ، و « الطيور » ، « Les Oiseaux » و « ليزيستراتا » « Lysistrata » و « الضفادع » « Les Grenouilles » ، و جماعة النساء « L'Assemblèe des femmes » الخ . . . ، وكلها من روائع الهزل والانتقاد . استوحى راسين أرستوفانس عندما كتب « أصحاب الدعاوى » « Les Plaideurs » . يجعل كل من الضحك ، والسخرية ، وفرحة الحياة من أسلوب أرستوفانس أسلوبا لا نظير له . هذا وقد هاجم المؤلف يوريبيدس بصفة خاصة ، ناقداً طريقته فى كتابة المأساة . كما أنه حلل — بيتا فى بعض الأحيان — مؤلفات كل من يوريبيدس وسوفوكليس فى مسرحياته نفسها .

***

اسخيلوس ، وسوفوكليس ، ويوريبيدس ، كما يراهم أرستوفانس .

يوريبيدس: أريد قبل كل شىء أن أتهم هذا الرجل (اسخيلوس) بالغش والكذب ، وأبين الحيل التى كان يهزأ بفضلها بالمتفرجين الأغبياء الذين اعتادوا مسرحيات فرينيكوس . أولا كان يجلس شخصية ما ، شخصية واحدة ، قد تكون آخيل ، وقد تكون نيوبيه ، من غير أن يظهر وجهها أو يجعلها تنطق بكلمة واحدة ، وكأنها « كومبارس » فى إحدى المآسى .

ديونيزوس : لا ، يحق زيوس ، لا .

يوريبيدس : كان الـكورس يلقى أربع مجموعات من الأغانى ، دفعة واحـدة : وبلا انقطاع ، فى حين تظل الشخصية صامتة .

ديونيزوس : كنت أحب هـذا الصمت ، وأجد فيـه متعة تفوق بكثير تلك التى أجـدها فى ثرثرة اليوم .

يوريبيدس : ذلك لأنك مجرد أبله ، ليـكن فى علمك هذا .

ديونيزوس : هـــذا رأيى أنا أيضا . لـكن ، لماذا كان يفعل ذلك ؟

يوريبيدس : رغبة منه فى الخداع ، حتى ينتظر المتفرج ، من غير أن يتحرك ، أن تنطق الشخصية — نيوبيه مثلا — بشىء ، وكانت المسرحية تسير .

ديونيزوس : ياله من محتال حقا ! ولـكم خدعنى (اسخيلوس) . لم هذا التلوى ، والحركات الدالة على نفاد الصـبر ؟

يوريبيدس : وبعد هـذه الترهات ، عندما كانت تبلغ المسرحية منتصفها ، كانت الشخصية تنطق « بدستة » كلمات بحجم الأبقار ، مزوقة عالمية المعنى ، كلمات هى نوع غريب من « خيـــال المقاتة » لا يعرفه المتفرجون .

اسخيلوس : الويل لى !

ديونيزوس : اسكت .

يوريبيدس . لـكنها لا تنطق بكلمة واحـدة واضحة المعنى .

ديونيزوس : (إلى اسخيلوس) لا ترتعد هـكذا .

يوريبيدس : كان كل شىء عنده عبارة عن أنهار مقدسة ، وخنادق ، ونسور وعقبـان نحاسية مطروقة على الدروع ، وكلمات مطهمة لا يتيسر

فهمها . . : ومنذ اللحظة التى تسلمت فيها منك المأساة المكتظة بالألفاظ الفخمة والكلمات الثقيلة، عملت قبل كل شىء، على التقليل من وزنها وتخفيفها ببعض الأشعار الوجيزة، والاستطراد فى القول . . . والسلق الأبيض، معطيا إياها بعض الحماقات المغالية التى كنت أستخلصها من الكتب . ثم ارتقيت بها بإضافة « المونولوج »، (monodies) وبعض ما كتب سيفيزوفون . فضلا عن أننى لم أكن أخلط فى القول جزافا أو أهجم على خشبة المسرح، مفسداً كل شىء . بل كانت الشخصية الأولى عندى تبدأ فى الحال بعرض أصل المسرحية .

ديونيزوس : (جانبا) هذا أفضل لك فعلا من عرض أصلك أنت .

يوريبيدس : وبعدها، كنت لا أدع شيئاً بلا حركة، ابتداء من الأبيات الأولى، كنت أجعل المرأة والعبد يتكلمان بنفس القدر، بل والسيد والابنة والعجوز، إذا لزم الأمر .

اسخيلوس : ولا تستحق الموت من أجل جرأتك هذه ؟

يوريبيدس : لا، بحق آپولو، فقد كان ما فعلته شيئاً ديمقراطياً .

ديونيزوس : (إلى يوريبيدس، بصوت منخفض) : دعك من هذا ياعزيزى، فالحديث عن هذه النقطة قد لا ينفعك كثيرا .

يوريبيدس : وبعدها (يشير إلى المتفرجين) علمت هؤلاء الثرثرة . . . وتطبيق القواعد الدقيقة، وقياس الأبيات بالمسطرة، والتفكير، والرؤيا، والفهم، وحب الالتفات، والتآمر، وإحداث الشر، والنظر بعين الاعتبار إلى كل الأمور . . . وذلك لأننى قدمت الأمور المنزلية التى اعتدناها على خشبة المسرح، كانت هذه الأمور تعرضنى للنقد، لأن المتفرجين كان بوسعهم أن ينتقدوا فنى من خلال الأحداث . لكنى ابتعدت عن كل أسلوب يثير الضجة ـ

اسخيلوس : حتى لا يقول إننى نسيت ما قصد قوله (إلى يوريبيدس) ، أجبنى ماذا يعجب المرء فى الشاعر ؟

يوريبيدس : يعجبه ذكاؤه وعنايه ، لأننا نجعل سكان المدن أفضل مما هم عليه .

اسخيلوس : وإذا كنت لم تفعل ذلك ، بل أفسدت تماما أناسا شرفاء كراماً ، فما هو العقاب الذى تستحقه ؟

ديونيزوس : الموت . ما هو بالشخص الذى ينبغى أن تسأله عن ذلك .

اسخيلوس : انظر إذن أى رجال تلقى منى فى البداية ، رجالا بواسل ، طول الواحد منهم أربع أذرع ، لا مواطنين هاربين ، أو متسكعين فى الميادين العامة ، أو مهرجين — كما هى الحال اليوم — أو دساسين ، رجالا كانوا لا يظهرون إلا بالحراب ، والرماح ، والقبعات ذات الريش الأبيض ، والخوذ ، والقلوب التى تلفها سبع طبقات من جلد الأبقار .

يوريبيدس : حسن ، ها هى ذى البلية قادمة . سيزهقنى مرة أخرى بالحديث عن خوذه .

ديونيزوس : وأنت ، ماذا فعلت كى تعلمهم البسالة ؟ تكلم ، يا اسخيلوس ولا تمعن فى الغضب المتعالى .

اسخيلوس : ألفت مسرحية يحتلها الإله آرس .

ديونيزوس : أية مسرحية ؟

اسخيلوس : « سبعة ضد ثيبة » . كل من رآها تحرق شوقا إلى القتال .

ديونيزوس : وشرا فعلت . لأنك زدت من شجاعة الثيبيين فى الحرب . خذ هذا ، مكافأة لك (يتظاهر بضرب اسخيلوس) .

اسخيلوس : إيه ، ما كان عليكم إلا أن تتدربوا ، لكنكم لم تدأبوا على

الأمر . بعد ذلك ، مجـدت مفخرة رائعة عند ماقدمت مسرحية «الفرس» التى قلت فيهـا إن التطلع الدائم إلى هزيمة العـدو أمر ضرورى .

ديونيزوس : لقد خلبت لبى ، على أية حال ، عنـد ما استهللت رثاءك للملك داريوس الراحل . فى الحال ، أخذ «الـكورس» يصفق هكذا ، صائحا : يوه ، أوه !

اسخيلوس : تلك هى فعـلا الموضوعات التى لا بد للشاعر من معالجتها . انظر كيف استفاد الناس ، منـذ البداية ، ممن لهم نفس نبيـلة من الشعراء . أطلعنا أورفيوس على الأسرار ، وعلمنـا الامتناع عن القتل ؛ وحـدثنا موزيه عن علاج الأمراض وعلم الغيب ؛ ودلنا هيزيود على الفلاحة ، وفصول جنى الثمار ، والحرث ، وهوميروس العظيم ، من أين أتى بالمجد والشهرة ، إن لم يكن من تلقينه الناس بعض الأشياء المفيـدة : تنظيم المعـارك ، والصفات الحربية ، وتسـليح الرجال ؟ . . .

(« Les Grenouilles , Ed. Les Belles-Lettres, 1954. trad. Hilaire Van Daele)

هوراس :

هوراس Horace (٦٥ — ٨ قبل الميلاد) شاعر لاتينى وصديق لفيرجيل ، كتب الأهاجى ، والقصائد ، والرسائل . تعالج الرسائل النقد الأدبى بصفة خاصة ، وأشهرها « رسالة إلى لوسيوس بيزون » أو « فن الشعر » Art Poètique ينصح فيها هوراس بتقليد المؤلفين الإغريق . أصبحت رسالة « فن الشعر » هذه مرجعا للنظريات الجمالية التى جاءت من بعدها ، شأنها فى ذلك شأن «فن الشعر» الأرسطاليسى، إنما بقدر اقل .

* * *

فن الشعر

. . . أنتم يامن تشرعون فى الكتابة ، اختاروا مادة تناسب قواكم ، وجربوا مدة طويلة ما تستطيع أن تحمله أكتافكم أو لا تحمله .

. . . إذا جرؤتم وقدمتم للمسرح شخصية جديدة تماماً ، فلتكن فى النهاية كما بينتموها فى البداية ، وعليها أيضاً ألا تناقض نفسها فى أية نقطة . لكن إضفاء الملامح الفردية الذاتية على الكائنات التى يعد وجودها أمراً ممكنا من الصعوبة بمكان . وأخذ الموضوع عن «الإلياذة» أضمن من تقديم الموضوعات المجهولة التى لم يتحدث عنها أحد .

. . . هناك الفعل وهناك السرد . وما تسمعه الأذن أقل تأثيراً مما تراه العين . فالعين أكثر إخلاصاً ، إذ بها يتعلم المتفرج نفسه . لكن حذار من أن تضعوا على خشبة المسرح ما ينبغى أن يدور خارجها . فهناك أشياء عدة لا ينبغى أن تظهر للعيان ، أشياء يأتى الممثل ويقررها فى اللحظة التالية لوقوعها . لن تذبح ميديا أطفالها ، على المسرح ، ولن يطبخ آتريوس البغيض أحشاء آدمية ، ولن يتحول برونييه إلى طائر ، أو كادموس إلى ثعبان .

فتصويرهم على هذا النحو قد يكون بغيضا ، وقد يقضى على الوهم .

. : . لا بد لإتقـان الـكتابة ، من حس قويم قبل كل شيء ؛ ستجدون المادة فى كتابات الفلاسفة : وعنـد ما تختمر الفـكرة فى أذهانـكم ، ستأتى الألفاظ اللازمة للتعبير عنهـا من تلقاء نفسها . . . فالمقلد الماهر يضع النماذج الحية أمام عينيه دائمـاً ، ويصور نقلا عن الطبيعة . والمسرحيـة التى تتضمن لوحات مثيرة وأخلاقا حقة ، حتى لو كانت مكتوبة بلا ملاحة أو قوة أو فن ، تمتع الجمهور أحيـاناً ، وتجذب النظارة أكثر مما تفعل أبيات الشعر الجميلة الخالية من المعنى ، أو التفاهات المـكتوبة بإتقان .

(« Art poétique », trad. Abbé Batteux, 1771)

جول – سيزار سكاليجر :

ج . س . سكاليجر (Scalliger ١٤٨٤ — ١٥٥٨) فقيه في اللغة، وطبيب إيطالي تجنس بالجنسية الفرنسيه وكتب باللاتينية خص سكاليجر الطب بعدة مؤلفات، وهاجم ابراسم في بعض المجادلات . هـــذا وقد أصبح مؤلفه « فن الشعر » مؤلفاً كلاسيكياً ، يستوحى أرسطو مباشرة ، ويرسى دعائم النظرية الفرنسية .

* * *

المأســاة

المأساة تشبة الملحمة ، لـكنها تختلف عنها ، لأنها قلما تسمح بالشخصيات المتوسطة الحال، مثل الرســل ، والباعة ، والبحارة، الخ . . . بينما لا يوجـد ملوك في الملهاة ، باستثناء بعض الحالات . أما عن المادة ذاتها ، فيجب أن تصاغ وفقاً لمبدأ الشبه بالحقيقة ، لأنه لا ينبغي استهداف الإعجاب والحزن الشـديد فحسب ، — وهــذا ما فعله اسخيلوس حسب رأى النقاد — بل ينبغي تقديم التعاليم الأخلاقية والمتعة أيضاً . وما يمتعنا ، إنما هو التلاعب بالملحة — وهذه خصية الملهاة — ، أو الأشياء الجادة إذا شابهت الحقيقة . لذا لا تعجبنى هذه الهجمات وتلك المعارك التي تدور رحاها حول جدران ثيبة وتنتهى في ساعتين . كما أن الشاعر الفطن لا يجعل إحدى الشخصيات تسافر من دلف إلى أثينا ، أو من أثينا إلى ثيبة في مجرد هنيهة . في مسرحيــة اسخيلوس مثلا ، يدفن أجا ممنون بعد قتله مباشرة ، وبسرعة لا تـكاد تدع للممثل وقتاً يلتقط فيه أنفاسه . نحن لا نرضى أيضاً أن يقذف هرقل ليـكاس إلى البحر ، إذ لا يتأتى ذلك إلا بالاعتداء على الحقيقة في مظهرها . اختاروا إذن موضوعاً يستغرق وقتاً قصيراً جـداً . لـكن اعملوا ، بالتفاصيل والأحـداث ، على إضفاء سمة من المرح عليــه . وإذا استوحيتم مأساة من قصة سييكس وهاليـكون ، لا تبدؤها برحيل سييكس لأن العاصفة وحادثة الغرق أمران مستحيلان لا يمـكن أن يشبها الواقع ، إذ تنقضى مهمة العرض المأساوى في ست أو ثمان ساعات .

جاك جريفان :

مثلت أولى مسرحيات جاك جريفان Grevin (١٥٣٨ — ١٥٧٠) فى المدارس الباريسية ، وفى الوقت نفسه . واصل المؤلف أبحاثه فى علم التشريح . ونحن مدينون له بأول مأساة وأول ملهاة فرنسية مبتكرة : «يوليوس قيصر» و «المذهولون» « Le sEbahis »

• • •

كان لشعراء الملهاة دائما قدر من الحرية جعلهم يغالطون القول فى كثير من الأحيان ، ويستعملون الجمل وأساليب الكلام التى يلفظها من يحسنون القول ، أو يظنون أنهم يحسنونه . وهذا ما قد يجده القارىء مصادفة فى مسرحياتى . ومع ذلك ، فلا داعى للغضب ، لأن المسألة لا تتعلق بتزويق لغة البائع ، أو الخادم ، أو القينة ، أو أقل من هذا بتزيين لغة المبتذلة الذين يتكلمون أكثر مما يفكرون . كل ما هنالك أن الملهاة تستهدف تصوير حقيقة وسذاجة اللغة التى يستعملها من تسند إليهم دوراً ، وكذا أخلاقهم وظروفهم وحالهم . ومع ذلك ، فهى لا تمس نقاء اللغة ، ذلك النقاء الذى يوجد بين العامة (هذا إذا غيرنا بعض الكلمات التى تنم عن أصل قروى) أكثر مما يوجد بين هؤلاء المتماقين الذين يحسبون أنهم ضربوا ضربة معلم عندما ينزعون جلد كلمة لاتينية ليخفوا بها الفرنسية ، الفرنسية التى لا ملاحة فيها (هكذا يقولون) إلا إذا حملت النساء على التفكير ، وكأنهم لا يجدون متعة إلا فى عدم فهم أحد لهم . لا تستغرب إذن أيها القارىء إذا لم

تجد فى هذه المسرحيات كلاماً متأنقا غريبا زينته أقلام الآخرين . لست من أولئك الذين يجعلون الطاهى يتحدث عن شئون السماء أو يصف الأزمنة وفصول السنة ، أو يجعلون قينة فرنسية بسيطة تتحـدث عن حب جوبيتر للبدا ، أو بسالة الإسكندر الأكبر . إنى أكتفى بتقديم الملهاة إلى الفرنسيين ، نقية كما قدمها أرستوفانس للإغريق ، وبلوت وتيرنس للرومان فيما مضى .

(Avertissement à ses Comédies La Trésoriere et les Esbahis).

ليون دى سومى :

ليون دى سومى Le Somi (١٥٢٧ — ١٥٩٢) هو مؤلف مسرحية « مهزلة زواج » La Comédie d'un mariage المتأثرة « بالكوميديا دى لارتى » يتحدث دى سومى فى « أحاديثه » « Dialogues » عن الإضاءة ، والأداء والكتابة المسرحية .

• • •

أسئلة

ماسيميانو : ما هى المسرحية ، وكيف تنشأ الدراما ؟

فريديكو : حسب رأى أفضل السلطات ، الدراما مجرد محاكاة لحياة البشر تهاجم الرذائل وتبغضها ، وتمجد الفضائل لحث الشعب على اتباعها ، وذلك بطرق ستبين أكثر عندما نتحدث عن أصل الدراما والطريقة التى أدخلت بها .

(• • •) بالرغم من أن بعض المحدثين يعتقدون أن الشاعر يستطيع أن يخلق موضوع المأساة كله (ويبدو أن أرسطو يفعل ذلك فى « فن الشعر ») ، لا تنكر أن البحث عن القصة الحقيقية واستخدامها أفضل ، اللهم إلا إذا كان هناك مبرر لعدم تبنيها ؛ ذلك أن المتفرج الذى يعرف أن ما يراه أمامه حقيقى الأصل ، يتأثر ويزداد إحساسه بالشفقة والخوف عند مشاهدته لبعض الأحداث المأساوية واستفادته من الأقلية المصورة على المسرح حقائق لاخيال لأن هذه الأحداث وهذه الأمثلة لا بد من التعبير عن مثل هذه

المآسى — فى الحركة والحوار على السواء — بأقوى وأسمى خيال ، بخيال يفوق خيال الملهاة لأن جلال المأساة الملكى يسمو فوق ماهو عادى . يتعين على المأساة والملهـاة ، وعلى اثنتيهما أن تمنحا المتعة حتى لو أعطيتا — عن طريق الخيال الرفيع والأمثلة — دروساً يمكن أن يهتدى بها المرء إلى سبيل الحياة الحسنة المعتدلة : تلك هى غاية كل قصيدة مأساوية أو هزلية ، وصفا كانت أم حركة .

الفرق الرئيسى الوحيد بين الاثنتين هو أن الشخصيات الرئيسية فى المآسى شخصيات ملـكية جليلة ، تتحدث بلغة جادة ، وتخوض غمار أفعال مروعة يعبر عنها بأسلوب يناسب عظمتها ، فى حين تصور الملهاة (وهى ليست سوى مرآة للحياة العادية) بعض المواطنـين الصالحين وأخلاقهم فحسب ، بأسلوب يلائم طبائعهم ، ويستهدف اتهام الرذيلة والثناء على الفضيلة . تتحول أهوال المأساة إلى لذات ممتعة فى الملهاة ، الملهاة التى تعلم بالمثال ، وتفتن بالدعابة والسخرية .

سانتينو : إذا كانتا لا تختلفان إلا فى هذه النقطة — أو تبديان بعض الفروق — فلماذا يسمح لإحداها بأشياء عدة تعد أخطاء فى الأخرى ؟

فيريديكو : ماذا تعنى ؟

سانتينو : أو ليست خصية المأساة هى النهاية المفجعة ، وخصيـة الملهاة هى النهاية السعيدة ؟

فيريديكو : لا يا سيدى . النهاية السعيدة أو المفجعة لا تمنح القصيدة صفتها الهزلية أو المأساوية : الفرق يكمن فى نوع الشخصيات والمواقف . توجد فى الواقع مآس تنتهى بلمسة عزاء (كما هو الشأن فى قصيدة أيوب) (...) وأنا مشترك فى الرأى مع أفضل النقاد الذين يرون أنه لا يمكننا إقامة قاعدة دقيقة تقصر المأساة على النهاية المفجعة . وهذا أدى بالبعض إلى المخاطرة بإبداء الرأى التالى :

لا يحرم الموت والكوارث فى الملهاة ، وإن كانت الملهاة لا تستخدم شخصيات تستطيع — بوضعها الملىء بالسلطة — أن تفعل ما تشاء بنفسها أو بالآخرين ، كما يمكن أن تفعل الشخصيات الرئيسية فى المأساة .

سانتينو : لو فرضنا — دون أن نسلم بذلك — أنه صحيح — حسب قول هؤلاء النقاد — أن المسموح به للملك أو الشخصية النبيلة يختص بالمأساة ، وأن الملهاة لا يمكن أن تقدم إلا الشخصيات الخاصة ، هل نستطيع أن نقيم قياساً للتمييز بين اللونين فيما يتعلق بالفرق الاجتماعى بين الشخصيات ؟

فريديكو : مثلا ؟

سانتينو : إذا جعلنا عذراء بريئة تدخل إلى خشبة المسرح فى دور متكلم ، اعتبر ذلك خطأً كبيراً فى الملهاة ، ومع ذلك ، فهذا شىء يسمح به عن طيب خاطر فى المأساة .

فيريديكو : هذا يتوقف على الفرق بين وضع الأدوار . من العسير أن نقرر ما ينبغى أن تكون عليه أفعال الملوك والمواطنين عندما نريد . أقول ، ما ينبغى أن تكون عليه ، لا ما هى عليه فعلا ؛ لأن الشاعر (كما يقول أرسطو) عليه دائما أن يصور الأشياء على أكمل وجه ممكن ... (...)

ماسيميانو : والآن ، أود أن تقول لنا رأيك فى الشكل الذى ينبغى استخدامه فى الملهاة . هل تكتب شعراً أو نثرا ؟ وأنا أفترض أنه من الممكن أن ندع جانبا الأبيات المقفاة ؛ لأنه يخيل إلىّ أن التسليم بأن هذه الأبيات غير مرغوبة فى هذا اللون من التأليف المسرحى أمر متفق عليه .

فريديكو : هذا موضوع تختلف فيه الآراء إلى حد كبير . وكل ما قد يقــدم فيه آراءه الشخصية ، وآراء السلطات العليــا ، وآراء الأسلاف .

كتب العالم بيبينا — وربما كان أول من أنتج ملهاة قومية حقة جديرة بهذا الاسم — الا « كالاندرينا » Calandrina نثراً ، وكان لديه سبب وجيه إذ فعل ذلك . إذا كانت قيمة الملهاة — (على فرض أن مادتها وبناءها مقبولان) — تزداد بازدياد أمانتها حيال الطبيعة، وقدرتها على إقناع المتفرجين بأن ما يرونه أحداثاً حقيقية قد تحدث أحيانا لا مجرد أشياء تخيلها الشاعر ، فإن قيمتها سوف تزداد إذا ما كتبت نثراً بدلا من أن تــكتب شعراً . من الواضح أننا لا نحترم انتظام الإيقاع فى الــكلام العادى ؛ ومهما تــكن مهارة الممثــل ، لا يمكنه دائما أن يخفى وجود النظم عندما يتكلم شعراً . هاجم كثير من النقاد فى الواقع مؤلفات نثرية تقع بعض مقاطعها مرة ثانية فى إيقاع منظم يعزى إلى إهمال المؤلفين . من ناحية أخرى ، بالرغم من أن أرسطو الفطين الفريد من نوعه حقا (ربما احتلت ملهاته المقام الأول بين المسرحيات الإيطالية وإن كانت لا تحتوى إلا على قليل من الأشياء المضحــكة) انحاز إلى هذا الرأى فيما مضى ، إلا أنه حاد عنه بعد ذلك ، وأعاد كتابة ملهواته كلها بالشعر غير المقفى .

(. . .) الشعر أنسب للعظمة التى تولد الانطباع المأساوى . الجــلال المرتبط بالموضوع ، وتقديم الملك أو الملــكة والأدوار الطبيعية فى المأساة ، يبدو أن كل هذا يستلزم لغة أكثر ثقلا وإيقاعا من لغة عامة القوم .

(Dialogues, 1565, trad. inédite)

جان دى لاتاى :

جان دى لاناى de la Taille (١٥٤٠ — ١٦٠٨) كاتب فرنسى اشتهرت مآسيه التى نذكر من بينها : « شاؤول الثائر » « Saül le Furieux » و « المجاعة » « La Famine » . جاء فى مقدمة «شاؤول» « فن المأساة » «Art de la Tragedie» ، حيث نجد لأول مرة نطقا بقاعدة الوحدات الثلاث التى طالما تكرر الحديث عنها بعد ذلك : « يجب أن تصور القصة ويتم التمثيل فى يوم واحد ومكان واحد » .

***

المأساة جنس ونوع غير مبتذل من أنواع الشعر ، لكنه أنيق ، جميل ، ممتاز ما أمكن . لا يتناول موضوع المأساة حقا إلا هلاك السادة العظام الذى يدعو إلى الرثاء والشفقة ، وتقلبات الحظ ، والنفى ، والحرب ، والطاعون والمجاعة ، والأسر ، وقسوة الطغاة المقيتة ؛ باختصار ، لا يتناول إلا الدمع والشقاء المتناهى .

يجب أن تصور القصة ويتم التمثيل فى يوم واحد ، وزمان واحد ، ومكان واحد : لذا ، على الكاتب أن يحذر من أن يقدم على خشبة المسرح ما لا يمكن أن يدور عليها بسهولة وشرف ، كما ألا يجعلها مسرحا للقتل أو ألوان الموت الأخرى ، وألا يسعى إلى تحقيق ذلك بالخديعة أو أية طريقة أخرى .

أما عمن يقولون إن على المأساة أن تكون مرحة فى البداية ، حزينة فى النهاية ، وأن على الملهاة (التى تشبهها من حيث الفن والتركيب ، لا الموضوع) أن تكون على عكس ذلك ، فأنبههم إلى أن ذلك لا يتأتى دائما .

أما عن الفن اللازم لتركيب المأساة وكتابتها ، فينحصر فى تقسيمها إلى خمسة فصول ، بحيث ينتهى كل فصل عندما يخلو المسرح من الممثلين ، ويكتمل

المعنى تماما . لابد أيضا من الكورس ، أى جماعة من الرجال أو النساء تتحدث فى نهاية الفصل عما قيل من قبل (. . .) .

أعنى أن تستبعد من فرنسا تلك التوابل المرة التى تفسد مذاق لغتنا ، وأن تتبنى وتوطن ، بدلا منهـا ، المأساة الحقيقية والملهاة الحقيقية ، اللتين لم تصلا بعد إلينا إلا بمشقة ، واللتين قد تستحبان فى لغتنا الفرنسية ، مثلما فى اليونانية واللاتينية .

(Préface de « Saül », 1573)

سير فيليب سيدنى :

سير فيليب سيدنى (١٥٥٤ — ١٥٨٦) كاتب إنجليزى ألف قصة طويلة جديرة بالاعتبار : « لاركادى » L'Arcadie وكتب « الدفاع عن الشعر » « Défense de la poésie » ردا على مؤلف « الدفاع عن مدرسة الإباحية » L'Apologie pour l'ecole de la licence ، لصاحبه ستيفن جوسون .

* * *

دفاع عن الشعر

لا تحترم مأساتنا أو ملهاتنا التى تهاجم عن حق قواعد الأمانة ، أو قواعد الشعر ... ستجدون فيها آسيا فى ناحية ، وأفريقيا فى ناحية أخرى ، فضلا عن عديد من الممالك الصغرى ، حتى إنه يتحتم على الممثل أن يبدأ دائما ، عندما يصل إلى المسرح ، بقوله أين نحن ، وإلا كنتم ضحية لسوء الفهم . ها هن أولاد ثلاث نساء يتنزهن ويبحثن عن الورد ، وهذا يضطركم إلى اعتبار المسرح حديقة . بعدها بقليل تسمعون حديثاً عن حادثة غرق فى نفس المكان ويجب أن تقبلوه على أنه صخرة وإلا استحققتم اللوم الشديد . ها هو ذا ، بعد ذلك مباشرة ، وحش فظيع فى دوامة من الدخان والنار ، وعلى للتفرجين التعساء أن يتخيلوا أنهم أمام كهف . وفى نفس اللحظة تقريبا ينطاق على خشبة المسرح جيشان يتمثلان فى أربعة سيوف وأربع دروع ، — من هو المتفرج القاسى الذى لا يتخيل أنه أمام ميدان للقتال ؟ والكرم أكثر فيما يتعلق بالزمان لأن العادة جرت على أن يتحاب أبناء الملوك . تدرك السيدة أنها حامل

بعد كثير من الحوادث غير المنتظرة ، وتلد صبيا جميـــلا ، يختفى ، ويكبر ويعشق ، ويصير أبا بدوره ؛ كل هذا فى لحظة ، فى ساعتى زمن !

تتضح استحالة هذا الأسلوب للصواب البسيط ، بغض النظر عن قواعد الأقدمين ونماذجهم ...

(Apology for poetry, 159?, trad. Breitinger, 1 95)

ميجيل دي سرفنتس:

أراد ميجيـــل دى سرفنتس Cervantés — سافدرا (١٥٤٧ — ١٦١٦) أن يثرى فى مهنة الحرب ، وعاش مغامرات عدة ، وأسر فى مدينة الجزائر بصفة خاصة . قدم سرفنتس للعالم بطلين خالدين — كيخوتة وسانكو بانسا — فى مؤلفه الرائع الخالد « دون كيخوتة » Don Quichotte. وعبر عن أفكاره عن المسرح آنذاك فى هذا المؤلف المزدحم بالتفاصيل . هـذا ولم تلق مسرحيات سرفنتس (ومعظمها ما يسمى بالـ « entremeses » نجاحاً ملحوظاً ، لكن الاهتمام بها ازداد الآن : أخرجها ج . ل . بارو مسرحيته « نومانس » فى فرنسا عام ١٩٣٧ .

* * *

المسرح الإسبانى فى القرن السادس عشر

... هل هناك شيء ينافى الصواب أكثر من إظهار طفل فى المهـــد فى المشهد الأول من الفصل الأول ، وإعادته ، فى المشهد الثانى من ذات الفصل ، وهو رجل مكتمل نبتت لحيته ؛ هل هناك شيء أكثر حمقــاً من تصوير العجوز المتظاهر بالشجاعة ، والشاب الجبان ، والخادم صاحب النظريات ، والتابع الذى يسدى النصح ، والملك العتال ، والأميرة غسالة الأطباق ؟ وماذا أقول عن مراعاة الزمان الذى يمكن أن تدور خلاله الأحداث المصورة فى المسرحية ؟ أو لم أر مسرحية يبدأ فصلها الأول فى أوربا ، ويستمر فصلها الثانى فى آسيا ، وينتهى فصلها الثالث فى أفريقيا ، ولو كانت هناك أربعة فصول ، لانتهى الفصل الرابع فى أمريكا ، وبذا تكون المسرحية قد دارت فى أجزاء العالم الأربعة ؟ وإذا كانت محاكاة التاريخ هى الميزة الرئيسية للمسرحية ، فكيف يتسنى لأقل الناس

ذكاء أن يرضى عنـدما يرى الشخصية الرئيسية فى مسرحية تدور أيام بيبان أو شرلمان وقد نسب إليها حمل الصليب فى أورشليم ، مثـــل الامبراطور هيرقليوس ، وانتزاع القبر المقدس من العرب ، مثل جودفروا دى بويون ، فى حين يفصل عدد كبير من السنين بين هذه الشخصيات ، وإذا كان المسرح خياليا بحتا على عكس ذلك ، فـكيف ننسب إليـه بعض حقائق التاريخ ، كيف نخلط فيه بين أحداث حدثت لأناس مختلفين فى عصور مختلفة ، وذلك بأخطاء لا تغفر فى كل نقطة ، لا بفن تنظيمى معقول ؟ أسوأ ما فى الأمر أن هناك جهلة يزعمون أن ذلك هو الـكمال ، وأن الرغبة فى أى شىء آخر بمثابة « وحم » المرأة الحبلى . ماذا تـكون الحال ، يا إلهى ! لو صلنا إلى المسرحيات الدينية ! كم من معجزة زائفة ، وحدث مفتعل ، وفعل منسوب إلى هذا القديس بدلا من ذلك ! حتى فى المسرحيات الإنسانية ، يجرءون على إتيان المعجزات ، ولا عذر لهم ولا دافع سوى قولهم : قد تحدث معجزة ، أو انقلاب مفاجىء فى هذا المـكان كما يقولون ، حتى يندهش البله ويهرعوا إلى المسرح . وكل ذلك طبعا على حساب الحقيقة والتاريخ ، وعار على الـكتاب الإسبان ، لأن الأجانب الذين يحفظون قوانين المسرح بدقة يدعوننا بالجهلة البرابرة عندما يرون الأشياء تجافى العقل فى المسرحيات التى نـكتبها .

«Don Quichotte», ch. XVIII trad. Louis Viardot Ed. Garnier»

لوب دى فيجا :

لوب فيلكس دى فيجا كاربيو de Vega Carpio (١٥٦٢—١٦٣٥). لقبه معاصروه : « فريد العصر بين الخارقاء » وكثرة ما كتبه دى فيجا تدعو إلى الدهشة ، فلقد كتب مئات من «الكوميدياس» Comedias (احتفظنا بخمسمائة منها)، وقصصاً، حماسية وغنائية. وفى كتابه : « Arte nuevo de hacer comedias » ، حدد دى فيجا عدد الفصول (ثلاثة بدلا من خمسة) ، وعين خلط الجد بالهزل واصطدم بالمدافعين عن الوحدات الثلاث. انظر «دون كيخوتة» هذا ، ولدى فيجا مقلدون كثيرون فى العالم أجمع ، من كورنى إلى جريلبارزر وفيكتور هيجو (انظر مقدمة «كرامويل»).

. . .

الفن المسرحى الجديد

تأمروننى ، يا أصحاب العقـــول المنيرة ، ويا أزهار إسبانيا ، بصياغة فن مسرحى يناسب ذوق الجمهور ، أنتم يا من ستتفوقون عما قريب ، فى هذا المجمع الشهير ، لا على مجمع إيطاليا فحسب — ذلك المجمع الذى جعلت له غيرة شيشرون من اليونان شهرة مماثلة على ضفاف بحيرة أفرن — بل على أثينا ومدرستها الأفلاطونية أيضاً ، حيث كان جمع مشهور من الفلاسفة . إنه لموضوع يبدو سهلا ، وقد يكون كذلك بالفعل بالنسبة للذين يعرفون فن كتابة المسرحيات معرفة تامة — كما يعرفون كل شيء — ولم يكتبوا منها إلا القليـل . إن ما يضرنى فى هذا المضمار هو أننى كتبت من غـير أن أستعين بالقواعد . لا لأننى جاهل بمبادئها طبعاً ، الحمد لله تصفحت وأنا تلميذ صغير ، كل الـكتب

التى نتحدث عنها ، قبل أن تنتقل الشمس من برج الحمل إلى برج الحوت عشر مرات . لكننى وجدت فى النهاية ، أن الملهاة الإسبانية فى ذلك الوقت أقل مطابقة لفكرة المؤلفين الأوائل ، وأكثر مطابقة للطريقة التى عالجها بها أكثر من جاهل لفن الشعب فظاظته . وهكذا تثبتت هذه المؤلفات إلى درجة تجعل من يحترم القواعد اليوم يموت بلا شهرة أو إكليل غار ، ذلك أن العادة عند من لا يملك نوراً سواها تقوى على القوة والعقل .

صحيح أنى اتبعت أحياناً قواعد لا يعرفها إلا القليلون ، لكن سرعان ما رأيت من ناحية أخرى كل هذه الأشياء الممسوخة تتدفق ، وقد امتلأت بمجموعة من الآلات المذهلة ، وإنه لمشهد مؤسف يقدسه المبتذلة والنساء بالهرع إليه . لذا عدت إلى عاداتى البربرية ، وعندما يتحتم على التأليف ، أقفل على القواعد ثلاث مرات ، وأطرد بلوت وتيرونس من مكتبى لأتجنب صراخهما (ذلك أنه يحدث أن تصرخ الحقيقة فى الكتب البكماء) ، وأكتب وفقاً للفن الذى أبدعه الذين تطلعوا إلى تصفيق الجمهور . وما دام المبتذلة هم الذين يدفعون ، فمن العدل التحدث إليهم بلغتهم ووفق هواهم .

ترمى الملهاة الحقيقية إلى هدف، شأنها شأن شتى ألوان القصائد أو الشعر . هذا الهدف هو : محاكاة أفعال البشر ، وتصوير أخلاق العصر . أضيف إلى ذلك أن أية محاكاة شعرية تحتوى على عناصر ثلاثة : الحوار ، وعذوبة الأبيات والانسجام ، أى الموسيقى . كل ذلك يناسب الملهاة والمأساة على السواء ، فيما عدا فارقاً بسيطاً ، هو أن الملهاة تتناول الأفعال الإنسانية والشعبية ، فى حين تتناول المأساة أفعال الملوك والعظماء . احكموا إذن على ما يمكن أن تحتويه مسرحياتنا من عيوب !

فى بادىء الأمر ، سميت هذه المسرحيات بال « autos » لأنها كانت تنقل أفعال المبتذلة والدافع إليها ، قدم لوب دى رويدا أمثلة لهذا اللون فى إسبانيا .

يمكن أن نرى أنه كتب الملهاة النثرية العادية بحيث تصور أصحاب الحرف أو حب ابنة الحداد . لهذا السبب ، جرت العادة على إطلاق كلمة « intermédes » على هذه الملهاة القديمة ، حيث يكشف الفن عن قوته ، وحيث الحركة حركة واحدة تدور بين أفراد الشعب . لم نر مثلا « أنترميد » فيه سلطان أو ملك ؛ ومن ثم نفهم لماذا صار هذا الفن إلى الاحتقار العام ، نتيجة لدناءة أسلوبه ، ولماذا أدخل الملوك فى الملهاة ، إرضاء للسذج من القوم .

يصف أرسطو — وإن فعل بإبهام — أصلى الملهاة فى « فن الشعـــر » ، مذكراً بأن أثينا وميجار تنازعتا شرف اختراع المسرح : ينسب الميجاريون هذا الاختراع إلى ايبيكارم ، فى حين يود الأثينيون أن يفرضوا مانييت . يقرر اليودونات أن المسرح نشأ مع القرابين القديمة ، ويؤكد بعد هوراس ، أن تسبيس أبو المأساة وأرستوفانس أبو الملهاة . ألف هوميروس « الأوديسة » وهو متأثر بروح الملهاة ؛ لكن « إلياذته » جاءت نموذجا للفعل المأساوى . وقياسا على هذا الكتاب الأخير ، دعوت « أورشليم » بالملحمـة ، وأضفت إليها هذه الصفة : المأسوية . ويقرر مانتى فى مقدمته أن كلمة ملهاة تطلق عادة على المجموعة المكونة من « الجحيم ، والمطهر والفردوس » ، لصاحبها الشاعر الشهير دانتى اليجييرى . يعرف الكل أن الملهـاة اضطرت إلى التزام الصمت بعض الوقت ، بعد أن صارت موضعاً للشبهات ؛ عندئذ نشأ الهجاء الذى مر بسرعة — إذ راح ضحية لقسوته — ، وأحل محله الملهاة الجديدة .

كان الكورس أول عناصر المسرح ؛ بعد ذلك أدخلت الشخصيات ؛ لكن ميناندر ، ومن بعده تيرنس احتقر هذا الكورس ، لأنه بدا له أنه أقرب إلى الملل . أما عن تيرنس ، فقد احترم المبادىء دائما ، لكنه لم يرتفع أبداً بأسلوب الملهاة إلى مستوى المأساة ، وهذا ما أوخذ عليه بلاوتس . كما أنه يجب الاعتراف بأن تيرنس أبدى اعتدالا أكثر فى هذا الشأن .

تستمد المأساة حججها من التاريخ ؛ أما الملهاة فتستمدها من الخيال . لهذا

السبب نظروا إلى الملهاة نظرة لا هبوط فيها ولا صعود ، لأنها كانت تستلهم الموضوعات المتواضعة ، ولأن الممثلين كانوا يمثلونها بلا أحذية أو ديكور . وجدت فى ذلك الوقت وتوجد الآن أيضاً أنواع عـدة من الملهاة : بعضها ذو أردية أو حلل، والبعض الآخر مهازل شعبية أو تمثيل إيمائى . كان الأثينيون بأناقتهم الخاصة ، يصححون رذائل عصرهم فى مسرحياتهم ، وكانوا يمنحون الجوائز لمؤلفى القصيدة والممثلين . لذا قال شيشرون عن هذه الملهاة إنهـا : « مرآة الأخلاق ، وصورة الحقيقة الحية » ، وتلك صفة مجيدة تساويها بالتاريخ، انظروا إلى ما تستحقه هذه المسرحيات من جدارة ومجد !

لـكن ، يخيل إلى أننى أسمعكم تحتجون قائلين : ما « فائدة هذه التراجم ، وهذا التصوير لجهاز على هذا القدر من التشويش ؟ » صدقونى إذا قلت لـكم إننى كنت مضطراً إلى تذكيركم بهذه الأمور ، إن التوجه إلى برجاء صياغة فن مسرحى جديد فى إسبانيا — حيث كل ما يكتب مناقض للقواعد وبعيد كل البعد عن الفن القديم القائم على العقل — يعنى استشارة تجربتى ، لا القواعد . يقول الفن الحقيقة فعلا ، ويناقض الحقيقة جهل العوام . وإذا كنتم تفضلون الفن ، فأنا أطلب إليـكم ، يا أصحاب العقول المنيرة ، أن تقرءوا كتاب ربوتللو الحـكيم العالم ، وستجدون فى الجزء الخاص بأرسطو ، والجزء الخاص بالملهاة كل ما يوجد مبعثراً فى عديد من الـكتب الأخرى ، ما دام كل شىء يعرض عرضا مشوشا فى أيامنا هذه .

إذا سألتمونى عن رأيى فيما يسيطر على المسرح حالياً — حيث يسخر العامة الوهم المسرحى لقوانينهم — تحدثت عما أراه ، وإنى لألتمس العـذر إذ أفعل ، لأنه ينبغى إطاعة الذين قد يجبروننى على ذلك . أريد أن أقول لـكم بإيضاحى لخطأ العامة ، كيف أنظر إلى الملهاة ، وما دام اتباع القواعد القديمة أصبح أمراً مستحيلا ، أقترح عليكم حلا وسطا بين هذين الطرفين .

يختار الموضوع أولا ، دون الاكتراث بما إذا كان فيه ملوك أم لا . ولتسامحنى التعاليم فى هـذا المقام . لـكن لا أستطيع أن أخفى عليـكم أن عاهلنا وسيدنا الفطن فيليب كان يغضب عندما يرى أحد الملوك على خشبة المسرح ، إما لأنه كان يجد فى ذلك تناقضاً مع الفن ، وإما لأنه كان يرى أن السلطة الملـكية لا ينبغى أن تختلط بقصص العاديين من القوم . قد يكون فى ذلك عود إلى ملهاة القدماء ، حيث صور بلاوتس الآلهـة : جوبيتر مثلا فى « امفتريون » يعلم الله كم يعزّ على أن أوافق عاهلنا ، خاصة أن بلوتارك يبدى خلافه مع الملهاة القديمة فى حديثه عن ميناندر . وبما أننا بعيدون كل البعد عن الفن الحق فى إسبانيا نهينه بخطورة تجعـل العلماء يلزمون الصمت ، لأول مرة .

سينتـج عن مزج المأساة بالملهاة ، وتيرنس بسينيك ، نوع من الوحوش يشبه ثور بازيفاييه . سيكون هناك جزء جاد وآخر مسل . إن هذا يعجب هذا التنوع كثيراً . والطبيعة ذاتها تقدم لنـا أمثلة لذلك ، لأنها تستمد جمالها من تنوعها .

اعملوا ، بتجنبكم الأحداث بأية وسيلة ، على أن تـكون للقصة حركة واحدة . أقصد : عليها ألا تثقل بالعناصر التى لا علاقة لها بالموضوع الرئيسى ، بحيث لا يمكن انتزاع أحد أعضائها دون هدم المجموع . ولا داعى لحد الحركة بشروق الشمس وغروبها ، وإن كان أرسطو قد نصح بذلك — لـكن سبق أن خالفناه بمزجنا الحديث المأساوى بالتواضع الهزلى — ؛ يستحسن مع ذلك احتواء المسرحية فى أقصر وقت ممكن ، إلا إذا ألف الشاعر قصة تستمر عدة سنوات . يستطيع المؤلف فى هذه الحال أن يضع الفراغ الزمنى الـكبير فى الاستراحة ، ويفعل ذات الشىء إذا اضطرت إحدى الشخصيات إلى السفر . يستاء الخبراء من هذه الأمور إلى حد كبير ! وعلى من تسوءهم هذه الأمور ألا يذهبوا لمشاهدة مسرحياتنا !

كم من هؤلاء المتفرجين يرسمون علامة الصليب من فرط الذهول عندما يرون أن أحداثاً يجب أن تتركز اصطناعيا فى يوم واحد تستغرق سنوات طويلة . بل إن هذه الأحداث لم تمنح فى الواقع يوماً واحداً بالضبط . إذا أدخلنا فى اعتبارنا أن نفاد صبر الإسبانى الجالس فى المسرح لا يرضى إلا إذا قدمت له كل الأحداث من بدء الخليقة إلى يوم القيامة ، فى ساعتين ، اختتمت حديثى قائلا : إذا كان إرضاء المتفرج يهم حقا ، فكل الوسائل تصلح لبلوغ هذه الغاية .

بعد اختيار الموضوع ، ينبغى كتابته نثراً وتوزيعه على ثلاثة فصول ، مع العمل إذا أمكن ، على عدم قطع وحدة اليوم فى كل فصل . قسم المؤلف الشهير الكابتن فيرويس[1] فصول الملهاة ، التى كانت تسير من قبله على أربعة إلى ثلاثة . ذلك أن الملهاة كانت لا تزال فى المهد آنذاك ، أما أنا ، فكتبت ملهاة من أربعة فصول ، على أربع ورقات مطوية ، تحتوى كل واحدة منها على فصل ، وذلك عندما كنت فى الحادية أو الثانية عشرة . وكان هناك ثلاثة « انترميد » بين هذه الفصول . أما الآن ، فلا يكاد يوجد إلا «انترميد» واحد تليه رقصة . وللرقص فى الملهاة أهمية جعلت أرسطو يوافق عليه ، وآتينيه وأفلاطون وكسينوفون يدخلونه فى الاعتبار ، هذا إذا كان لا يتنافى مع الآداب مثل رقص « الكاليبيد » ، أو يقلد الكورس القديم .

وبما أن الموضوع مقسم إلى جزءين ، يجب أن يظل هذان الأخيران متحدين ، من البداية للنهاية . ولن تقدم الخاتمة قبل المشهد الأخير ، لأن الأفظاظ ، إذا عرفوها ، ولوا وجوههم للباب ، وظهورهم للذين استمعوا إليهم ثلاث ساعات .

لن تخلو خشبة المسرح من الشخصيات إلا فى القليل النادر . ففى خلال

---

(١) ولد عام ١٥٠٠ ، ومؤلف عدة مآس .

هذه الفترات ، ينفد صبر الجمهور وتطول الحكاية أكثر مما يجب ، ومع ذلك ، قد يزيد هذا من سحر المسرحية وجودتها ، بدلا من أن يكون عيباً فاحشاً .

ابدوءا إذن الكتابة بلغة نقية ، ولا تفرطوا فى استعمال الأفكار اللامعة أو الحكم فى معالجتكم للأمور العامة ، ما دام يكفى محاكاة الحوار بين شخصين أو ثلاثة . لكن إذا تعلق الأمر بشخصية مكلفة بالإقناع ، أو النصح ، أو الثنى عن العزم ، وجبت إضافة الحكم والكلمات النهائية . ومما لاشك فيه أن فى ذلك محاكاة للطبيعة . فالرجل الذى يقنع أو ينصح ، أو يثنى عن العزم ، يستخدم فعلا لغة تختلف كلية عن لغة العامة . مثال ذلك ما قدمه أرستيد معلم البيان ، الذى أراد أن تكون لغة الملهاة لغة نقية ، واضحة ، سهلة ، مستوحاة من لغة الشعب ، تمتاز عن لغة التأدب ، حيث يستحسن أن تستعمل العبارات اللامعة المتأنقة الرنانة .

على الاصطناع ألا يقلل من وضوح أسلوبكم . وما الداعى لإقحام الحيوانات الأسطورية فى الأمر ، عند محاكاتكم للمتكلمين ؟

إذا كان المتحدث ملكا ، تحدث بجلال عظيم ، وإذا كان شيخا نسب إليه المؤلف تواضعاً حكيما . أما عن العشاق ، فعلى هواهم الجامح أن يحمل المتفرج على الانفعال . ليكن « المونولوج » على نحو يجول من يلقيه ، وعلى ملقيه المندمج فى التمثيل أن يحول بدوره الجمهور ، ليسأل نفسه ويجيب ، وإذا شكا من النساء ، فليحتفظ لهن بالاحترام الذى يستحققنه . وإذا اضطرت النساء إلى التنكر فى زى الرجال ، حفاظا على سمعتهن ، فليفعلن ذلك بحيث نلتمس لهن العذر ، لأن هذا التنكر يعجب الجمهور كثيراً فى الواقع .

حذار من تصوير الأمور المستحيلة ، فشعار الفن هو محاكاة ما يشبه الحقيقة فقط . على الخادم مثلا ألا يعالج الأمور السامية ، أو ينطق بالحكم ،

كما رأينا فى بعض المسرحيات الأجنبية . وتجنبوا بصفة خاصة نقض الشخصية لأقوالها السابقة ، كما يفعل أوديب فى مسرحية سوفوكليس ، إذ لا يذكر أنه قتل لايوس بنفسه .

اختموا مشاهد مسرحياتكم بالصور الأخلاقية التى تزينها ، واللمحات والأبيات الأنيقة ، حتى يغادر الممثل المسرح ، تاركا جمهورا راضيا . اعرضوا الموضوع فى الفصل الأول ، واعقدوا العقدة فى الفصل الثانى على نحو لا يستطيع معه أحد أن يتنبأ بالخاتمة ، وذلك حتى منتصف الفصل الثالث . اخدعوا دائما بصيرة المتفرج ، وفى المكان الذى يمكنه أن يحدس فيه شيئاً ، قدموا له حلا بعيدا كل البعد عما تنبأ به . وزعوا الأبيات بحذر بين مختلف الموضوعات ، فمجموعات الأبيات العشرة تناسب الشكوى ، والقصائد ذات الأربعة عشر بيتاً (٤ + ٤ + ٣ + ٣) تناسب مفاجأة المرء لنفسه والانتظار ، والسرد يتطلب « الرومانسى » وإن كان يلمع لمعاناً رائعاً فى مجموعات الأبيات الثمانية أما مجموعات الأبيات الثلاثة ، فيحتفظ بها للأمور الخطيرة ، ويحتفظ بالإسهاب لمشاهد الحب . كما أننا نوصى باستعمال الصور البيانية ، مثل « الاناديبلوز »[1] فى التكرار و « الانافور »[2] فى بداية الأبيات ، وكذا السخرية ، والشك ، والنداء ، والتعجب .

والخداع عن طريق قول الحق حيلة تقابل دائما بالتقدير ، ولقد أثبت ذلك ميجيل سانشز[3] — الجدير بالذكر من أجل هذا الاختراع — فى سائر مسرحياته . فالحوار فيه ليس دائماً ، والشك المزدوج المعانى يعجب كثيرا الجمهور

---

(١) نوع من التكرار يضع نفس الكلمة مرتين ، مرة فى نهاية الجملة التى تنتهى ، ومرة فى بداية الجملة التى تبدأ ، بقصد الزيادة من قوة التعبير (الترجمة عن Littré) .

(٢) تكرار الكلمة فى بداية الجمل ، أو مقاطع الجمل المتتابعة (الترجمة عن : Dictionnaire universel des lettres)

(٣) مؤلف مشهور فى ذلك الوقت .

الذي يعتقد أنه الوحيد الذي يفهم ما يقوله الآخر . والشرف أفضل الموضوعات لأنه يؤثر في الجميع تأثيراً عنيفاً ، كذلك الأفعال الفاضلة ، لأن الفضيلة تستحب أينما كانت . نحن نرى مثلا أن من يؤدي دور الخائن يبغض من الكل، حتى إن الجميع يتجنبونه ، والباعة يرفضون البيع له . لكن إذا أدى الممثل دور الأمين ، وقع موقعا حسناً من الناس ، ودعى ، وأحبه العظماء ومجدوه ، وتوددوا إليه ، واحتفوا به ، وغمروه بالهدايا .

وليحتو كل فصل على أربع ورقات فقط ، ما دامت الاثنتا عشرة ورقة قياساً لزمن المسرحية وصبر من يستمع إليها،لا تكونوا مباشرين أو واضحين كثيراً في الهجاء ، فالمعروف أن الملهاة حرمت قديما في اليونان وإيطاليا لهذا السبب . الذعوا بلاعناد، لأنه إذاحدث وجرحتم ، فلا تعتمدوا ، لا على هتاف اللحظة الراهنة ، ولا على الشهرة المستقبلة . وعلى من يجهلون الفن القديم أن يأخذوا هذا القول على أنه كلمة مقدسة ، لكن لا يسمح لي الوقت الآن بمواصلة حديثي .

أما عن أنواع الإخراج الثلاثة التي أشار إليها فيتروف ، فهي من شأن المؤلف . هذا ما يقوله كل من فالير مكسيم ، وبيتروس كرينيتوس ، وهوراس في « رسائله » ، وآخرون ممن يكتبون عن اللوحات ، والأشجار ، والأكواخ ، والمنازل ، والتماثيل الرائقة . فيما يتعلق بالزي ، فكروا في يوليوس بولوكس .

ما من أحد يستحق أن تطلق عليه كلمة بربري أكثر مني ، ما دمت قد تجرأت وأوصيت بتعاليم ضد الفن ، وخاطرت وأنا أدع تيار الابتذال يجرفني بأن يتهمني الإيطالي أو الفرنسي بالجهل ، وماذا عساي أن أفعل ، أنا الذي كتبت ٤٨٣ ملهاة ، إذا حسبنا تلك التي أتممتها في الأسبوع الماضي ؟ باستثناء ست

منها ، كلها ترتكب أخطاء خطيرة فى حق الفن . لكن ، ما الأهمية ؟ أنا أدافع عما كتبت ، وأعتبر أن مسرحياتى ربما كانت أفضل لو أنها كتبت بطريقة أخرى ، لكنها لم تكن لتحظى بالنجاح الذى لقيته . فغالبا ما يغرينا ما يبدو مخالفاً للقانون .

(El arte nuevo de hacer comedias, trad. de l' espagnol par Juan Penalver in Théâtre populaire, No 8)

ترسو دى مولينا :

ترسو دى مولينا Molina (اسم مستعـــار لجبريل تيليز) (١٥٨٣ — ١٦٤٨) كاتب مسرحيات إسبانى ، وراهب كان ينتمى إلى جماعة « الرحمة » . اشترك دى مولينا فى عديد من المجادلات الأدبية ، وكتب ثلثمائة « كوميدياس Comedias » من أجل تهذيب الشعب ، وحظيت مسرحيته « غاوى أشبيلية » Séducteur de Séville بشهرة أسطورية . أما ملهاته القائمة على العقـدة ، فتصور دهاء المرأة تصويراً رائعاً . وفى « حدائق طليطلة Les Jardins de Tolède » ، يهاجم المؤلف قاعدة الوحدات الثلاث .

***

لنسخر من القواعد

تمتاز المسرحيات التى تقدم فى إسبانيا اليوم عن مسرحيات القدماء امتيازاً جديراً بالاعتبار ، هذا بالرغم من عدم احترامها للقواعـد . أما عن الأربع والعشرين الساعة التى تطلبونها ، فياله من خطأ ذلك الحب الذى يبدأ فى مطلع النهار ، وينتهى فى المساء بحفل زفاف !

ما هو السبيل إلى شرح الغيرة ، واليأس ، والعود إلى الأمل ، والانفعالات والأحداث التى يصبح الحب بدونها كلمة جوفاء ، فى هذا المدى القصير ؟

أوليست هـذه الأخطاء أهم بكثير من تلك التى تنجم عن كون النظارة يرون ويسمعون أشياء لا بد أنها حدثت فى عديد من الأيام ، من غير أن يغادروا أماكنهم ؟ وكما يرى من يقرأ قصة تقع فى بضع صفحات الوقائع التى

استغرقت فترات طويلة ودارت فى أماكن مختلفة وهى تمر أمام عينيه ، كذلك تستطيع الملهاة أن تنقل هذه الوقائع الواحدة تلو الأخرى ، وبما أنه لا يحتمل أن تكون كل هذه الأحداث قد وقعت فى نفس اليوم ، فعلى الملهاة أن تفتعل الوقت الذى تحتاج إليه . . .

وإذا اعترضتم على ذلك قائلين إن علينا أن نتبع تعاليم مبدعى القصيدة المسرحية ، وإلا اتهمنا بإنكار الجميل ، أجبتكم : لا شك فى أنه علينا أن نحترم هؤلاء المبدعين لتغلبهم على الصعاب الأولى ، لكن علينا أيضا أن نزيد إبداعهم كمالا . ماذا ؟ ألأن الموسيقار الأول درس قوانين الهارمونى والإيقاع على نغمات مطرقة السندان ، يعاب علينا استبدال آلات فولكان بآلاتنا الوترية ؟ هل هناك سبيل إلى الدهشة لأن الملهاة تتخطى اليوم قوانين أسلافها، وتبيح لنفسها تطعيم الجد بالهزل ، مازجة هذين اللونين المتناقضين بطريقة محببة ، وذلك لانقيادها للشبه بين الفنون الأخرى أو الطبيعة ؟

(. . .) بلغ لوب دى فيجا بمسرحنا الكمال الذى نراه عليه اليوم ، وما لنا مدرسة سواه . أما نحن الذين نستطيع أن نفخر بأننا تلاميذه ، فعلينا أن نعتبر أنفسنا من السعداء ، إذا كان لنا مثل هذا المعلم ، وعلينا أيضاً ألا نمل الدفاع عنه أبداً . وإذا كان دى فيجا قد قال ، فى مكان ما ، إنه خالف القواعد عن ميل ورأفة بالشعب ، فقد فعل ذلك عن تواضع فحسب ، حتى لا يأخذ ميل الجهلة إلى الشر السعى وراء الكمال على أنه تكبر وغطرسة .

« Les Jardins de Tolède, 1624 »

بيير كورنى :

عمل بيير كورنى Corneille(١٦٠٦ — ١٦٨٤) فى بادىء الأمر محاميا ، وعرف المجد الأدبى منذ نشر أولى مسرحياته « ميليت » Mèlite (١٦٢٨) . استوحى كورنى المسرح الإسبانى ، وكتب مسرحية « السيد Le Cid » الخالدة التى أثارت فى ذلك الوقت نزاعاً طويلا مع الأكاديمية . أخذ على كورنى عدم احترامه لقواعد أرسطو . فيما بعد جمع المؤلف أفكاره عن المسرح فيما سماه « الأحاديث Discours » ، وبعد نجاح « سينا Cinna » و « أندروميد Andromède » و « أوديب Oedipe » ، و «الفراء الذهبى La Toison d'or » و سرتوريوس Sertorius خسفت عبقرية كورنى عبقرية راسين الناشئة .

* * *

عن الوحدات الثلاث

أراد بعض الأشراف ، ممن لهم كل السلطان على ، أن أفضى إلى الجمهور برأيى فى قواعد فن أمارسه منذ زمن طويل بنجاح مرض . لقد قسمت المواد الأساسية إلى ثلاثة أحاديث ، مراعاة منى لشىء من النظام ؛ تحدثت فى الحديث الأول عن أجزاء القصيدة المسرحية وفائدتها ؛ وأتحدث فى الحديث الثانى ، عن ظروف المأساة الخاصة،وصفات الأشخاص والأحداث التى يمكن أن تكون موضوعا لها ، وطريقة معالجة هذا الموضوع وفقاً لما هو ضرورى أو قريب من الحقيقة . وأشرح فى الحديث الثالث الوحدات الثلاث : وحدة الحركة ، والزمان ، والمكان . أعتقد أنه ينبغى البحث عن هذه الوحدة الدقيقة بقدر

المستطاع ، لكن بما أنها لا تتفق مع مختلف الموضوعات ، أسلم راضيا بأن ما يمكن أن يقع فى مدينة واحدة يمكن أن يؤلف وحدة المكان ، لا يعنى هذا أننى أريد أن يصور المسرح هذه المدينة بأكملها ، وإنما أريده أن يصور فقط اثنين أو ثلاثة من الأماكن الخاصة التى تحيط بها جدران هذه المدينة . لا يخرج مسرح أحداث « سينا » مثلا عن نطاق روما ، فهو جناح أوجست فى قصره تارة ، وبيت إميلى تارة أخرى. أريد شيئين يصححان هذا الازدواج فى المكان بطريقة ما ، إذا كان لا مفر منه : أولا ، عدم تغيير المكان فى نفس الفصل أبداً وإنما تغييره بين الفصل والفصل فقط ، عدم احتياج هذين المكانين إلى « ديكور » مختلف ، وعدم النطق باسم أحدهما بتاتاً ، والنطق باسم المكان العام الذى يحتويهما فقط ، مكان مثل باريس ، أوليون ، أو القسطنطينية ، إلخ ... قد يساعد ذلك على خداع المستمع الذى لا يمكنه أن يرى اختلاف الأمكنة ، لأنه لا يرى شيئاً يشير إلى ذلك ، اللهم إلا إذا فكر تفكيراً انتقاديا ماكراً ، لا يقدر عليه إلا القليلون ، لأن الغالبية تتعلق بحرارة الحركة التى تمثل أمامها .

وبما أن من تتعارض مصالحهم لا يستطيعون على ما يبدو ، أن يشرحوا أسرارهم فى ذات المكان ، ولأنهم يدخلون أحيانا فى ذات الفصل ، مع ربط فى المشاهد يؤدى حتما بهذه الوحدة (وحدة المكان) ، لابد من إيجاد وسيلة توفق بين هذه الأخيرة وهذا التناقض الذى يتطلبه الشبه الدقيق بالحقيقة ، ولا بد من أن نرى كيف يمكن أن يبقى كل من الفصل الرابع من « رود وجون » Rodogune والفصل الثالث من « هيرقليوس Héraclius » ، حيث أكدت هذا التأفف عند الشخصين المتعاديين اللذين يتحدثان فى هذا الفصل وذاك . يرضى الفقهاء بالوهم فى القانون ، وأنا أريد مثلهم إدخال وهم مسرحى ، من أجل إقامة مكان لا يكون جناح كليوباترا ، أو رودوجون فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم ، ولا يكون جناح فوكاس ، أو ليونتين ، أو بولشيرى فى

« هيرقليوس » ، وإنما يكون قاعة تفضي إليها هذه الأجنحة المختلفة ، قاعة سأمنحها امتيازين : الأول : افتراض أن كل من يتكلم فيها يتكلم فى سرية تامة كما لو كان فى غرفته ؛ والثانى : بدلا من أن يذهب من يوجدون على المسرح كالمعتاد أحياناً ، إلى من يوجدون فى الغرفة للتحدث معهم ، مراعاة للياقة ، أريد أن يتمكن هؤلاء من المجىء إلى أولئك على خشبة المسرح ، دون الإخلال بهذه اللياقة ، حفاظا على وحدة المكان وربط المشاهد بعضها ببعض .

يسهل على النظريين أن يكونوا قساة . لكن لو أنهم أرادوا أن يقدموا عشراً أو اثنتى عشرة قصيدة من هذا النوع إلى الجمهور ، لوسعوا القواعد أكثر مما أفعل ، حالما يعترفون عن تجربة ، بالقيود التى تفرضها دقتهم ، وبأن هذه القيود تنفى من مسرحنا كثيراً من الأشياء الجميلة .

***

أما عن وحدة المكان ، فلا أجد أى تعليم بشأنها ، لا عند أرسطو ولا عند هوراس، وهذا ما يحمل البعض على اعتقاد أن قاعدة وحدة المكان لم تقم إلا نتيجة لوحدة الزمان ، ويحملهم بعد ذلك على الاقتناع بأنه يمكن مد هذا الزمان بحيث يستطيع الشخص أن يذهب ويعود فى أربع وعشرين ساعة . فى هذا الرأى شىء من المبالغة . يمكن أن يصور جانبا المسرح باريس وروان ، إذا جعلنا أحد الممثلين يسافر بالعربة . أتمنى أن يقع ما يمثل أمام المتفرج فى ساعتين فعلا — حتى لا يتضايق مطلقاً — وأن يتوقف ما يراه على المسرح لا يتغير فى غرفة أو قاعة ، حسب الاختيار ؛ لكن غالبا ما يكون ذلك من الصعوبة بمكان ، ولا أريد أن أقول من الاستحالة ، بحيث يتحتم إيجاد بعض التوسع فى المكان مثلما فى الزمان .

(Discours)

تباين الوزن وتقاطع أبيات الشعر اللذان خلطت بينهما (فى هذه المسرحية) يتيحان لى الفرصة لمحاولة تبريرهما خاصة تبرير « القطـع » (Stances) التى استخدمتها فى كثير من القصائد الأخرى — والتى يكرهها الكثيرون من أهل الفكر والعلم وهم يسوقون أسباباً متباينة . البعض لا يستقبحونها تماما ، لكنهم يقولون إن فيها استجداء للهتاف الشعبى من أجل « تقابل »(antithèse) أو لمحة لطيفة تنهى كل كوبليه منها ، وإن هـذا الاصطناع ضرب من الضعة يمتهن كرامة المأساة كثيرا . ما زلت أسلم بأن ذلك نوع من التبرج ، لكن ، ما دام يجمل عملنا ، ويساعدنا على بلوغ هـدف فننا ، ألا وهو الإمتاع ، بطريقة أفضل ، فلماذا نتخلى عن هذه الميزة ؛ لم يتردد القدماء فى استخدام كل ما يجعلهم يبلغون هذا الهدف ، حتى فى الأمور الخارجية . كان يوريبيوس يلبس أبطال مسرحياته البائسين ثياباً مهلهلة ليستدر قدراً أكبر من الشفقة ؛ ويبدأ أرسطوفان ملهاته « الضفادع » بمشهد كسانتياس وقد امتطى حماراً حتى يسهل عليه إثارة ضحك المستمع . ليس لهـذا الاعتراض إذن أهمية تكفى لتحريم استخدام شيء يمنحنا المجد ويمنح متفرجينا الرضا فى آن واحد .

صحيح أنه ينبغى إمتاع هؤلاء (المتفرجين) وفقا للقواعد ، وهذا ما يجعل اعتراض الآخرين أجدر بالاعتبار ، لأنهم يريدون أن يعثروا فى هذا اللون من أبيات الشعر على شيء يتنافى والقواعد . يقولون : المفروض فى المسرح أن الشخصيات لا تتكلم إلا نثراً ، بالرغم من أنها تتكلم شعرا ؛ وذلك اللون من الأبيات الذى نسميه بالشعر « الاكسندرى » (alexandrins) هو اللون الوحيد الذى جعلته العادة يقوم مقام النثر ؛ و « القطع » لا يمكن أن تعتبر إلا شعرا ؛ وبالتالى ، لا نستطيع أن نجعل الممثل ينطق بها دون أن ننفى الواقع ، اللهم إلا إذا أتيحت له فرصة تأليفها ، أو تأليف شخص آخر لها ، وحفظها عن ظهر قلب .

أعترض بأن المفروض أن أبيات الشعر التى تتلى على المسرح ، نثر : نحن لا نتكلم بالشعر عادة ؛ ولولا هذا الوهم ، لخرج وزن الأبيات وقافيتها عما يشبه الواقع . لكن ، لماذا يمكن القول بأن الشعر « الالكسندرى » يقوم مقام النثر ، وبأن « القطع » لايمكنها ذلك ! يرى أرسطو أنه ينبغى أن نستخدم فى المسرح أقل أبيات الشعر شعراً ، أبيات تختلط أكثر من غيرها بالكلام العادى ، بلا تفكير . . . جرت العادة فى فرنسا ، حسب ما يزعمون ، على عدم احتمال قيام الأبيات « الالكسندرية » مقام النثر . لذا لا أستطيع أن أمنع نفسى من أن أسأل : من هم الأساتذة الذين أقاموا هذا التقليد ؟

« Examen »

عن « ميليت »

أعلم جيداً أن طبع المسرحية يقلل من شهرتها : يحط النشر من قدرها ، بل إن فى ذلك ضررا خاصاً بالنسبة لى ، لأن طريقتى فى الكتابة بسيطة أليفة ، والقراءة ستجعل مؤلفاتى تؤخذ على أنها دنيا . لذا نصحنى كثير من أصدقائى دائما بعدم طبع أى شىء ، وإنهم لعلى حق على ما أظن ، لكن ، لست أدرى لماذا يسدى الجميع هذه الصيحة إلى من يكتبون ، ولا يعمل بها واحد منهم . لقد ازدراها كل من رونسار ، وماليرب ، وتيوفيل ، وإذا كنت لا أستطيع أن أحاكى ما فى مؤلفاتهم من جمال ، فأنا أريد ، على الأقل ، أن أحاكى خطأهم ، إذا كان النشر خطأ . وبذا أرضى فئتين من الناس : أصدقائى وحسادى مقدما إلى هؤلاء ما ينتقدونه ، وإلى أولئك ما يسليهم . . .

« Préface »

موليير[1] :

كان موليير ميالا إلى المأساة ، لكنه نجح فى المأساة « والفارس » بصفة خاصة . وكان أسلوبه يناقض تماما الأسلوب الفخم المموه الذى عرف به ممثلو « أوتيل دى بورجونى » الرسميون . فقد كان يوصى بكل ما هو طبيعى حى .

***

عن « المتحذلقات »

إن نشر مؤلفات الناس رغم أنفهم لأمر غريب . لست أرى شيئاً أكثر ظلما . وقد أغفر أى ضرب آخر من ضروب العنف إلا هذا .

لا أقول ذلك لأننى أريد أن أظهر بمظهر المؤلف المتواضع ، أو أحتقر مسرحيتى عن تعال . لو أننى اتهمت باريس بأسرها بأنها صفقت لعمل تافه ، لأهنتها بلا داع . وبما أن الجمهور هو الذى يصدر الحكم المطلق على مثل هـــذه المؤلفات ، فقد يكون فى معارضتى له شيء من الوقاحة . حتى لو كان رأيى فى مسرحية « المتحذلقات » قبل عرضها ، أسوأ رأى فى العالم ، فلا بد من أن أومن الآن بأنها تساوى شيئاً ، ما دام كل هؤلاء الناس قد تحدثوا عنها بالخير . لكن ، لأن جزءاً كبيراً من المحاسن التى وجدت فيها وقف على الحركة ونبرات الصوت يهمنى ألا تجرد من هذه الزينات ؛ ولقد رأيت أن النجاح الذى حظيت به فى أثناء العرض من المظمة بحيث كان يمكن

---

(١) أنظر النبذة فى الفصل الأول .

أن يقف الأمر عند هذا الحد . كنت قد قررت ألا أعرضها إلا على ضوء الشموع ، حتى لا أتيح لأحد فرصة لقول المثل السائر L, énjeu n'en vaut pas la chandelle) .

لم أكن أبغى أن تقفز المسرحية من مسرح « بوربون » إلى « الجاليرى دى باليه رويال » . لكننى لم أحل دون الأمر ، وحلت بى هذه المصيبة : رأيت نسخة مسروقة من مسرحيتى بين يدى الناشرين ، يصحبها امتياز حصلوا عليه بالمكر والخديعة . وظللت أصيح : « يا للزمان ! يا للأخلاق ! » ، لكنهم أثبتوا لى أن نشر مسرحيتى شىء ضرورى ، وإلا رفعوا على قضية ؛ والشر الثانى أسوأ من الأول . لابد إذن من أن أستسلم لمصيرى ، وأذعن لأمر لهن يفوتهم إتيانه بدونى .

يا إلهى ، ياله من حرج غريب : إخراج كتاب إلى حيز الوجود ، وكم يشعر المؤلف بالجدة عندما ينشر عمله لأول مرة ! لو أنهم أعطونى بعض الوقت ، لفكرت فى نفسى أكثر مما فعلت ، واتخذت كل الاحتياطات التى اعتاد السادة المؤلفون — زملائى الآن — أن يتخذوها فى مثل هذه الحالات . لو أنهم فعلوا لحاولت أن أكتب مقدمة جميلة غنية بالمعلومات ، ووضعت مسرحيتى تحت رعاية سيد عظيم ، ورغم أنفه ، مغريا سخاءه وكرمه برسالة إهداء مزوقة ولا تنقصنى الكتب التى تمدنى بكل ما يمكن أن يقال عن الملهاة والمأساة ، واشتقاق هاتين الكلمتين ، وأصلهما ، وتعريفهما ، وما إلى ذلك . لو أنهم فعلوا ، لا لتجأت إلى أصدقائى أيضاً ، وطلبت منهم أشعاراً فرنسية أو لاتينية توصى بمسرحيتى ، وما كانوا رافضين ، بل إن بعضهم كان ليستطيع أن يمتدحنى باليونانية ، ومعروف أن للمديح باليونانية فاعلية أكيدة فى مقدمة الكتاب . لكنهم يخرجون مسرحيتى إلى حيز الوجود ، ولا يفسحون لى وقتاً أعرف فيه حتى نفسى ، بل إنه لا يمكننى أن أحصل على حرية قول كلمتين تبرران نواياى بالنسبة لموضوع هذه الملهاة . تمنيت لو أننى بينت أنها تلتزم ،

فى كل نقطة ، حـدود الهجاء المباح الشريف ، وأن القردة التى تستحق أن تخدع يمكن أن تقلد أحسن الأشياء وأفضلها ،وأن هذا التقليد المسترذل لـكل ما هو كامل كان مادة الملهاة فى كل زمان . كما أنه لم يخطر على بال العلماء أو الشجعان الحقيقيين أن يغتاظوا من شخصية الطبيب أو الصاف ، أو يخطر على بال القضاة والأمراء والملوك أن يغتاظوا من رؤيتهم لتريفلان — أو أية شخصية أخرى — وهو يؤدى دور القاضى ، أو الأمير ، أو الملك بطريقة مضحكة ، كذلك من الخطأ أن تغضب المتحذلقات الحقيقيات من تمثيل دور المتحذلقات المضحـكات اللواتى يسئن تقليدهن . لـكنهم ، كما قات ، لايدعون لى وقتا للتنفس ، والمسيو دى لوين ذاهب لتوه ليأمره بتجليد مسرحيتى : على خيرة الله ، ما دامت هذه إرادته . (Préface, 1660)

جان راسين .

جان راسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) الذى مثل موليير أولى مسرحياته ، « العزلة النسائية أو الإخــوة الأعـداء » « La Thèbaide, ou les Frères » على مسرح «الباليه رويال» أتت له مسرحية «الإسكندر الأكبر» (Alexandre le Grand) بالنجاح، ثم دافع عن المسرح عندما أدانه نيكول باسم الكنيسة « اندروماك » « Andromaque » و « أصحاب الدعاوى « Les Plaideurs » و « بريتانيكوس » « Pritannicus » ، « بيرنيس » « Bérénice » ، و « بيازيد » « Bajazet » ، و « متريدات Mithridate » ، و «افيجينيا» «Iphigénie» و « فيدرا » « Phedre » ، كلها روائع جاد بهما راسين على المسرح الفرنسى، وهجر بعدها المسرح الدنيوى، وكتب مسرحيتين دينيتين « استير » «Esther» ، و « آتالى » « Athalie » . اصبح راسين بعد ذلك نبيلا عاديا فى غرفة الملك ، وتقرب إلى « بور رويال » . ا

والرجوع إلى تفسير راسين « لفن الشعر » الأرسطاليسى، فضلا عن مقدمات مسرحياته ، من الأهمية بمكان .

* * *

مبادىء أرسطو

المأساة محاكاة فعل نبيل تام ، له عظمته «الحقة» . تتم هذه المحاكاة بالحديث، و «أسلوب» للامتناع، بحيث يبقى كل واحد من الأجزاء المكونة لها ، ويعمل على حدة وبوضوح .

تتم هــذه المحاكاة ، لا بالسرد ، وإنما بتصوير قوى يثير الإشفاق والرعب ، ومن ثم يطهر من هذا اللون من الأهواء و «يلطفها» . «أى إن المحاكاة، بإثارتها لهــذه الأهواء ، تزيل ما فيها من مبالغة واسترذال وتعيدها إلى حال معتدلة متفقة والعقل » .

أطلق اسم الحديث المؤلف للامتاع على الحديث الذى يسير على الإيقاع ، بانسجام واعتــدال . وعندما أقول إن كل جزء من الأجزاء عليه أن يعمل على حدة ، أعنى أن هناك أشياء تصورها أبيات الشعر وحدها ، وأخرى يصورها الغناء .

ينبغى أن نقرر أولا أن هناك جزءاً من أجزاء المأساة لايخاطب إلا العين — « الديكور ، والملابس ، الخ ... » — ، مادامت المحاكاة تتم « بالفعل » .

يوجد ، بعــد ذلك ، الغناء والإلقاء ، لأن المحاكاة تتم بهذين العنصرين . أطلق كلمة الإلقاء على تركيب أبيات الشعر ، أما عن الغناء ، فهو مفهوم بحيث لانحتاج إلى شرحه .

المأساة محاكاة لفعل ، وكل فعل يفترض أناساً يأتونه ، ولا بد لهؤلاء من طباع ، أى ميول وأخلاق تجعلهم يؤتون هــذا الفعل . ذلك أن الأخلاق والميول ، أو « تهيئة النفس » هى التى تصبغ الأفعال بهذا اللون أو ذاك . وبالتالى ، تعد الأخلاق ، ويعد الإحساس — أو « تهيئة النفس » — مبدأ للأفعال . لنصف أن الناس كافة يبلغون أو لايبلغون أهدافهم و« مايتمنونه» بهذين العنصرين .

الرواية ، بالمعنى الدقيــق للــكلمة ، هى محاكاة الفعل . أعنى بكلمة الرواية نسج الأمور أو سياقها .

الأخلاق ، أو بعبارة أخرى ، الطباع ، هى التى تجعل الإنسان ينحو هــذا النحو أو ذاك ، هى التى تجعله « طيباً أو شريراً » ، — والإحساس « يعين تهيئة النفس » ، عندما يبدى عواطفه بالــكلمات « التى تعرفنا بالإحساس الذى نحن بصدده » .

لابد إذن ، فى المأساة ، من ستة أجزاء تؤلف طبيعتها وجوهرها : الرواية ،

والأخلاق ، والإلقاء والإحساس ، والديكور «وكل مايخاطب العين» ، والغناء. ذلك أن المحاكاة تتم بعنصرين : « الغناء والإلقاء » وهناك طريقة للمحاكاة : التصوير على المسرح ، أى الديكور ، والملابس ، والحركات ، الخ . . . كما أن هناك ثلاثة عناصر تحاكى ، ثلاثة عناصر لايوجد وراءها شيء آخر : « الفعل ، والأخلاق ، والأحاسيس » .

(Principes de la Tragédie tirés de la « Poétique » d' Aristote.)

مقدمة « بيرينس »

Titus reginam Berenicem cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab urbe dimisit invitus invitam.

أى إن « تيتوس ، الذى هام ببيرينيس ، بل ووعدها بالزواج — حسب الاعتقاد السائد آنذاك — ، طردها من روما ، رغم أنفه ورغم أنفها ، منذ الأيام الأولى لحكمه » . هذه الحادثة مشهورة فى التاريخ ، ولقد وجدت أنها تناسب المسرح تماما ، لعنف الأهواء التى يمكن أن تولدها. فى الواقع ، لايوجد عند الشعراء أجمعين شىء يفوق فراق اينيه وديدون (عند فيرجيل) تأثراً ، ومن ذا الذى يشك فى أن ماقدم مادة تكفى قصيدة بطولية بأكلها ، قصيدة تستمر الحركة فيها عدة أيام ، لايكفى موضوعا لمأساة لاينبغى أن تستمر الحركة فيها إلا بضع ساعات ؟ صحيح أنى لم أبلغ ببيرينيس مبلغ الموت — كما فعل فيرجيل بديدون — لأنها ليست مجبرة (مثل ديدون) على التخلى عن حياتها ، لأنها لم ترتبط بتيتوس ارتباطاً أخيراً يشبه ذلك الذى كان بين اينيه وديدون . فيما عدا هذا ، يعتبر وداعها الأخير لتيتوس ، والجهد الذى تبذله فى سبيل الافتراق عنه أقل شىء مأساوى فى المسرحية ، بل إننى أجرؤ على القول بأن هـذا الشىء يجدد فى قلوب المتفرجين الانفعال الذى أثارته بقية المسرحية . لاضرورة للدماء والقتلى فى المأساة : يكفى أن تكون حركة هذه المأساة عظيمة ، وأن يكون ممثلوها بطوليين ، وأن تستثار فيها الأهواء ، وأن يتأثر كل شىء فيها بهذا الحزن الجليل الذى يبعث على التمتع بها .

ظننت أنى سألقى كل هذه الأشياء فى موضوعى ، لكن أكثر ما أعجبنى فيه هو أنى وجدته بسيطاً للغاية . أحاول ، منذ مدة ، أن أؤلف مسرحية فيها بساطة الحركة التى أولع بها الأقدمون . هذه البساطة من أوليات التعاليم التى

خلفوها لنا ؛ يقول هوراس : « ليكن ماتكتبه بسيطاً دائماً ، وليكن واحداً فحسب » . لقد أعجب القدماء بمسرحية « آجاكس Ajax » ، لمؤلفها سوفوكليس، فى حين لا تروى إلا انتحار آجاكس أسفاً ، بسبب الثورة التى انتابته على أثر رفضهم إعطاءه أسلحة أخيل. كما أنهم أعجبوا بمسرحية « فيلوكتيت philoctète »، فى حين ينحصر موضوعها فى مجىء أوليس للاستيلاء على سهام هرقل بالحيلة . حتى مسرحية « أوديب » فيها مادة تقل عن مادة أبسط المآسى فى أيامنا هذه ، بالرغم من أنها تزخر بالمواقف التى تتعرف فيها الشخصيات بعضها إلى بعض، أخيراً، إن الموالين لتيرانس ، الذى يضعونه عن حق فى مرتبة تعلو على مرتبة شعراء الملهاة — لأناقة لغته ، والشبه بين أخلاق شخصياته والحقيقة — لم يفتهم أن يعترفوا بأن بلاوتس يمتاز عنه ببساطة موضوعاته . ومما لاشك فيه أن هذه البساطة الرائعة هى التى جلبت لهذا الأخير المديح الذى خصه به الأقدمون . وميناندر ، أبسط (من بلاوتس) ، مادام تيرانى قد اضطر لأخذ اثنتين من مسرحياته ليجعل منهما مسرحية واحدة !

يجب ألا نعتقد أن هذه القاعدة لاتقوم إلا على هوى أولئك الذين استنوها . الاحتمال هو الشىء الوحيد المؤثر فى المأساة ، وهل من المحتمل أن تحدث فى يوم واحد عدة أشياء لاتكاد تحدث فى عدة أسابيع ؛ يظن البعض أن هذه البساطة دليل على قصر فى الخيال ، ولا يظن على العكس ، أن الخيال ، كل الخيال ، إنما هو خلق شىء من لاشىء ، وأن كثرة الأحداث كانت دائماً ملجأ للشعراء الذين لم يجدوا فى عبقريتهم الغزارة والقوة الكافيتين للاستحواذ على انتباه المتفرجين طوال خمسة فصول ، عن طريق حركة بسيطة ، يسندها عنف الأهواء، وجمال المشاعر وأناقة التعبير . إنى بمنأى عن أن أعتقد أن كل هذه الأشياء توجد فى مسرحيتى . لكن لا يمكن أن أصدق أن الجمهور لم يرض عن تقديمى له مأساة عززتها كل هذه الدموع ، وتابع المتفرجون عرضها الثلاثين بالاهتمام الذى تابعوا به عرضها الأول . . . .

لا أقول هذا لأن بعض الأشخاص أخذوا على هذه البساطة التى سعيت إليها بعناية لقد ظنوا أن مأساة مثل هذه تتسم عقدتها بهذه البساطة لا يمكن أن تتفق وقواعد المسرح . وسألت عما إذا كانوا يشكون الملل من المسرحية . وقيل لى إن جميعهم اعترفوا بأن المسرحية لم تبعث فيهم الملل ، بل إنهم تأثروا بعدد كبير من أجزائها ، وبأنهم قد يشاهدونها مرة أخرى عن طيب خاطر . ماذا يريدون إذن ؟ أهيب بهم أن يحسنوا الظن بأنفسهم بحيث لايعتقدون أن المسرحية التى تمتعهم وتؤثر فيهم يمكن أن تخالف القواعد تماما . بعث المتعة والتأثر هو القاعدة الرئيسية : وكل القواعد الأخرى جعلت لبلوغ هذه القاعدة . لكن لهذه القواعد تفصيلا طويلا ، لا أنصح هؤلاء الأشخاص بالتخبط فيه ، لديهم مشاغل أهم . وليعتمدوا علينا فى إيضاح صعاب فن الشعر عند أرسطو ، وليحتفظوا لأنفسهم بمتعة البكاء والتأثر ، وليسمحوا لى بأن أقول لهم ماقاله أحد الموسيقيين لفيليب ملك مقدونيا الذى زعم أن إحدى أغنيات هذا الموسيقار لاتتفق وقواعد الغناء : (معاذ الله ، ياسيدى ، ان تكون يوما من الشقاء بحيث تعرف هذه الأشياء أفضل منى) .

هذا هو كل ما أبغى قوله لهؤلاء الأشخاص الذين سأفتخر دائماً بارضائهم ، أما فيما يتعلق بالهجاء الذى وجه إلى ، فأعتقد أن القراء سيعفوننى راضين عن الرد عليه . وماذا عساى أقول لرجل لايفكر ، ولايعرف حتى كيف يبنى مايفكر فيه ؟ إنه يتحدث عن (المقدمة protase) كما لو كان يفهم معنى هذه الكلمة ؛ ويريد أن يقرب أول أجزاء المأساة الأربعة هذا من جزئها الأخير . إنه يشكو من أن إلمامه التام بالقواعد يمنعه من التسلى بكتابة الملهاة وإذا نظرنا إلى مقاله ، وجدنا ، بالتأكيد ، انه ما من شكوى قامت ابداً على أساس أسوأ من هذا . واضح تماماً أنه لم يقرأ سوفوكليس الذى يمتدح فيه ، ظلماً ، (تعدد الأحداث)، بل إنه لم يقرأ من فن الشعر إلا ماجاء فى مقدمات بعض المآسى ، لكنى أغفرله جهله بقواعد المسرح ، مادام لايسعى إلى هذا اللون من ألوان الكتابة ، لحسن حظ الجمهور ، أما مالا أغفره له ، فهو إلمامه القليل بقواعد الدعابة الملحة ، فى

حين لا يقول كلمة دون أن يمزح ، أيظن أنه يمتع كثيرين من الأفاضل بعبارات مثل (قواعدى ، هذه الآنسات ces mesdemoiselles mes règles) ، وعديد من الترهات الوضيعة المبتذلة التى سوف يدرك أن كل المؤلفين المجدين استبعدوها ، إذا ما فكر يوما فى قراءة أعمال هؤلاء المؤلفين ؟

كل هذه الانتقادات من نصيب أربعة أو خمسة من صغار المؤلفين اللامحظوظين ، الذين لم يلفتوا أبداً انتباه الجمهور . إنهم ينتظرون على الدوام فرصة ظهور كتاب ناجح ليهاجموه ، لا بدافع الغيرة — على أى أساس يغارون ؟ — ، وإنما أملا فى أن يكلف المرء خاطره ويرد عليهم ويخرجهم من الظلمات التى أغرقتهم فيها مؤلفاتهم طيلة حياتهم .

« بيـــازيد »

قد يندهش بعض القراء لتجرئى على نقل رواية حديثة إلى هذا الحد إلى المسرح ، لكننى لم أجد فى قواعد القصيدة المسرحية ما يثنينى عما اعتزمت ، فى الحقيقة ، أنا لا أنصح المؤلف باختيار رواية حديثة مثل هذه موضوعا لمأساة ، هذا إذا كانت أحداثها قد دارت فى البلد الذى يريد المؤلف أن تمثل فيه مسرحيته ، كما لا أنصحه بنقل الأبطال الذين يعرفهم غالبية المتفرجين إلى خشبة المسرح ، يجب أن ننظر إلى الشخصيات المأساوية نظرة تختلف عن تلك التى نخص بها عادة الشخصيات التى نراها عن قرب ، ويمكن القول بأن الاحترام الذى نحس به تجاه الأبطال يزداد كلما ابتعدوا عنا « major e longinquo reverentia » فبعد المكان يصحح قرب الزمان نوعاً — وإذا جاء التعبير ، لا يرى الشعب فرقا بين ما يوجد على بعد ألف عام منه وما يوجد على بعد ألف فرسخ . هذا ما يجعل ، مثلا ، الشخصيات التركية ، أياً كانت حداثتها ، شأنا على مسارحنا ، إذ ينظر إليها قبل الأوان على أنها شخصيات قديمة ، إنها لعادات وأخلاق مختلفة تماماً عن عاداتنا وأخلاقنا ، وتعاملنا مع الأمراء والأشخاص الآخرين الذين يعيشون فى القصور (السراى) من القلة بحيث نعتبرهم ، على حد القول ، يوماً يعيشون فى قرن غير قرننا .

(Second Préface, 1676)

بوالو :

هاجم نيكولا — بوالو ديبريو Boileau - Despreaux (١٦٣٦ — ١٧١١) الشعراء الفاسدين بصفة خاصة ، أمثال : شابلان ، وبرادون ، وسكوديرى ، وكوتان ، وتكلم وكأنه المعلم عن قانون الوحدات الثلاث فى « فن الشعر » « Art Poétique »

فن الشعر

من العبث أن يفكر مؤلف جسور ، فى البارناس ،
فى الارتقاء إلى مستوى فن الشعر ،
إذا لم يحس بتأثير السماء الخفى ،
ولم يكتب فى نجمه ، عند ميلاده ، أنه سيصبح شاعرا
ظل على الدوام أسير عبقريته المحدودة ،
وظل فبوس أصم ، وبيجاز جموحا ، بالنسبة له ؛
يا من تخوضون إذن غمار ملاحقة القول الشائكة ،
لأن لهيبا خطرا يشتعل فى نفوسكم ،
لا تفنوا أنفسكم ، بلا جدوى ، فى قرض الشعر ،
ولا تأخذوا حبكم له على أنه ضرب من العبقرية ،
تعلموا التفكير قبل الإقدام على الكتابة ،
فالتعبير يتبع فكرتنا بالقدر الذى تغمض به أو تنجلى ،
ويصير أقل وضوحا أو أكثر نقاء .

إن ما يحسن إدراكه يتضح التعبير عنه
وتأتى الكلمات المعربة عنه فى يسر .

* * *

أنتم يا من عشقتم المسرح عشقا ملتهبا ،
تعالوا إليه ، وتنازعوا الجوائز بالأبيات الفخمة ،
أتريدون أن تبسطوا على خشبته أعمالا
يفصل فى أمرها جمهور باريس كلها ،
أعمالا يزداد التطلع إليها ، كلما ازدادت جمالا ،
وتظل تطلب ، حتى بعد عشرين عاما ؟
على الهوى الثائر فى كل أحاديثكم
أن يذهب ويبحث عن القلب ، ويدفئه ويحركه .
وإذا كانت الثورة المحببة لإحدى الحركات الجميلة
لا تملؤنا ، فى أغلب الأحيان ، بالرعب الهادىء ،
أوتثير فى نفسنا الشفقة الساحرة ،
فلا جدوى من بسطكم للمشاهد العايمة . . .
السر هو أن تعجب وتؤثر أولا .
اخترعوا الوسائل التى تستطيع أن تقيدنى .
على مكان المشهد أن يكون ثابتا معينا .
هناك واحد ممن يعرضون الشعر ، فيما وراء البرانس
يطوى السنين ، بلا مخاطرة ، فى يوم واحد على خشبة المسرح ،

وغالبا ما نرى البطل عنـده ، فى عرض فـظ ،
طفلا فى الفصـل الأول ، وشيخا فى الأخـير ،
لـكن نحـن الذين يحثهم العقل على اتباع قوانينه ،
نريد أن تترفق الأحداث بنفسها ، بطريقة فنيـة ،
فيظل المسرح آهلا حتى النهاية ، بفضل حدث واحد ،
يدور فى مكان واحـد ، ويستغرق يوما واحـدا .
لا تقدموا أبدا للمتفـرج شيئـاً لا يصدق !
فالحق قد يكون أحيانا غـير مشابه للحقيقة .
ادرسوا أخــلاق القرون والبـلدان
فغالبـا ما يشـكل المنـاخ الطباع المتباينة .
حـذار إذن من إضفاء الجـو ، والروح الفرنسيـة
على إيطاليا القديمة ، كما هى الحـال فى « كليلى »
حذار من تصوير كاتون على أنه مغازل، وبروتس على أنه مخنث،
عنـد تصوير أنفسنـا تحت أسمـاء رومانيـة .
كل شىء يفتقـر بسهولة فى القصـة الخفيفـة .
ويكـفى أن الخيـال يلهى بجـريانه .
قد يكون الـكثير من الدقة إذن غير مناسب ،
لـكن المسرح يطلـب عقـلا راجحـاً .
على الأبيـات ألا تـكون شغلـكم الخالد .
كونوا الصداقات ، وكونوا رجال إيمـان .
لا يكفى أن يكون المرء لطيفاً ساحراً فى كتاب .

لا بد من أن يعرف أيضاً كيف يحيا ويتحدث .
اعملوا من أجل المجد ، لا ينبغى أن يكون
الكسب الزهيد أبداً هدف الكاتب المرموق .
اعلم أن العقل النبيل يستطيع أن يستخرج
من عمله جزاء مشروعا ، بلا خجل أو جرم :
لكن ، لا يمكن أن أحتمل هؤلاء المؤلفين المشهورين
المشمئزين من المجد ، المتعطشين إلى المال ،
الذين يرهنون إله الفن « أبولو » عند بائع الكتب ،
ويجعلون من الفن المقدس مهنة للارتزاق .

(Art Poëtique, 1674)

دوبينياك:

الأب فرنسوا هيدلان دوبينياك D'Aubignac (١٩٠٤ — ١٦٧٦) مؤلف فرنسى وناقد مسرحى ، عمل مربيا ومعلما لابن أخى ريشيليو. اشترك دوبينياك فى مجالات عصره الأدبية ودافع عن قاعدة الوحدات الثلاث فى كتابه « منهج المسرح » Pratique de thèâtre (١٦٤٤ — ١٦٥٧) ، كما دافع عن أخلاقيات المسرح فى « بحثه عن إدانة المسارح » Dissertation sur la condamnation des thêâtres (١٦٦٦) . لكن ، عندما عنى هو نفسه بكتابة المأساة زينوبيا (Zènobie) ، صرح كونديه بان أرسطو ارتكب غلطة لاتغتفر إذ جعل دوبينياك يكتب مأساة بهذه الرداءة .

* * *

قواعد الأقدمين

القاعدة الرئيسية فى القصيدة المسرحية هى : مكافأة الفضائل ، أو على الأقل امتداحها على الدوام ، بالرغم من إهانات الخطر ، ومعاقبة الرذائل ، أو على الأقل إبغاضها على الدوام ، حتى فى حالة انتصارها . . . كثيراً ما وجهت إلى خمسة اعتراضات على قواعد الأقدمين . ها هى ذى : أولا ، لا ينبغى أن يفرض المرء على نفسه قانوناً مبنيا على المثال ، ولا بد أن يعلو العقل دائما على السلطة ؛ ثانيا كثيراً ما خالف القدماء أنفسهم القواعد التى وضعوها ؛ ثالثا نقلت بعض القصائد القديمة إلى المسرح ، بلغتنا نحن ، واستقبلت استقبالا سيئاً للغاية ؛ رابعا ، قوبلت بعض مسرحيات المحدثين بالتصفيق ، بالرغم من تعارضها التام مع هذه القواعد ، وأخيراً لو أن هذه المبادىء الصارمة روعيت على الدوام ؛

لافتقدنا فى المسرح ، وفى كثير من الأحيان ، أجمل ما فى القصص الحقيقية ، لأن أهم أحداث هذه القصص تقع عادة فى أزمنة وأمكنة متباينة .

أقول عن الاعتراض الأول إن قواعد المسرح تقوم على الفعل لا السلطة ، والحكم الطبيعى لا المثال ، وعندما نطلق عليها اسم الفن ، أو قواعد القدماء ، نفعل ذلك لأن هؤلاء طبقوها بكثير من النجاح ، بعد أن قاموا بملاحظات مختلفة على طبيعة الأشياء الأخلاقية ، وقرب الأفعال الإنسانية وأحداث الحياة من الواقع ، وعلاقة الصور بالحقائق ، والظروف الأخرى التى كان يمكنها أن تحول إلى فن هذا اللون من القصائد الذى اكتمل ببطء شديد ، وإن شاع وقوبل بالاستحسان فى كل مكان . لذا لا أستشهد بقصائد القدماء فى معرض حديثى إلا نادراً ، وإذا فعلت ، كان ذلك ، لا تدعيما لآرائى وإنما تبيانا للمهارة التى أبدوها فى تطبيقهم لهذه القواعد .

فى رأيى أن الاعتراض الثانى لا يستحق أن ننظر إليه بعين الاعتبار ذلك أن العقل يلزم الجميع ، ما دام هو هو فى كل مكان . وإذا كان لا يمكن للمحدثين أن يستغنوا عن قواعد المسرح دون أن يخطئوا ، فإن القدماء لم يتمكنوا من ذلك ، وإذا كانوا قد فعلوا ، فأنا لا أريد أن ألتمس لهم العذر . وملاحظاتى على بلاوتس تبين بما فيه الكفاية أننى لا أنصح بالاقتداء بالقدماء إلا فيما يختص بالأشياء التى أتوها بتعقل، لأنه لا يوجه عذر أمام العقل . أما بالنسبة للأشياء التى لا تقوم إلا على الاستعمال ، مثل النحو ، أو فن نظم أبيات الشعر من مقاطع طويلة وقصيرة ، فيستطيع العلماء أن يتحرروا قليلا من المنهج ، بل يمكن أن تقلد حريتهم هذه فيما بعد ، لأن العادة كثيراً ما جعلت فى مثل هذه الحالات ، من الشيء السيء قاعدة (. . .) .

يستمد الاعتراض الثالث كل قوته من جهل من يذكرونه . إذا كانت بعض مسرحيات القدماء — حتى تلك التى كانت لها منزلة جليلة فيما مضى — لم تنجح

على مسارحنا ، فالسبب فى ذلك يرجع أحيانا إلى موضوعها ، لا إلى عيب فنى ، وأحيانا أخرى إلى الفساد الذى أصابها به المترجمون ، عندما أرادوا أن يدخلوا عليها تعديلات كانت تقضى على كل ما فى النص الأصلى من جمال . لقد أضافوا إليها أحاديث للأمراء ، لا تقترب من الواقع إلا قليـــلا . وأظهروا فيها ، بلا مناسبة ، ما كان القدماء قد أخفوه عن حق . وحولوا السرد الجميـل إلى مشاهد مضحكة فى كثير من الأحيان . لـكن ما يجدر النظر إليه أيضا بعين الاعتبار هو أن بعض القصص التى كانت تلائم مسرح آثينا وتلقى كثيراً من الرضا ، قد تبدو بغيضة على مسارحنا . مثال ذلك قصة تييست . هكذا تفسد عيوب المحدثين ما يستوجب الثناء عند الأقدمين ؛ إذ تغير تركيب مسرحيات هؤلاء تغييراً شاملا ، أو يخنق عدم كمال المادة جودة الفن .

يكفى ، لـكى نهدم الاعتراض الرابع ، أن نذكر أن المسرحيات الحديثـة التى رضى عنها الشعب ، بل والبلاط ، لم تلق موافقة على جميع أجزائها ، وإنما على ما هو معقـــول ومتفق والعقل فحسب . إذا جاءت بها بعض المشاهد المؤثرة ، قوبلت مشاعرها الجميلة بالمديح . وإذا كانت لا تتضمن إلا عرضا رائعاً ، قوبلت بالتقدير ، وإذا اشتملت على حدث عظيم جاء فى وقته ، لاقت كثيراً من الرضا . لـكنها تدان بشدة إذا اكتشف فى بقيتها ، أو حتى فى تلك الأجزاء الموافق عليها خطأ فى الشبه بالواقع حيال الشخصيات ، أو المكان ، أو الزمان ، أو الأشياء المصورة . ورغبة فى الاحتفاظ بما نجح نجاحاً حسناً ، نود لو أن الشاعر تجنب ما أخذ عليه . نرى إذن أن نجاحاً كهذا يبيـح قواعد المسرح ، بدلا من أن يناقضها ... (...)

أما عن الاعتراض الخامس ، فهو مضحـك تماما ؛ ذلك أن قواعد المسرح لا تستبعد الأحداث العظيمة فى القصة ؛ بل تقدم الوسائل اللازمة لتعديلها بحيث تبدو ، لا كما كانت فعلا ، وإنما كما ينبغى أن تـكون ؛ بحيث لا تحتوى

إلا على ما هو مستخب دون المساس بشبه الأزمنـة ، والأمكنة ، والظروف الأخرى للحركة ، بالواقع . وهذا هو ما ينبغى السعى إليه (Livre 1) .

إليـكم ما أنصح به من يريد أن يصبح شاعرا :

عليه أولا ، أن يكبح تلك الرغبة الجامحة فى المجد ، وأن يفقد الاعتقاد بأن نظم الشعر يكفى لصياغة القصيدة المسرحية. عليه أن يعكف على قراءة «فن الشعر» لأرسطو ، وهوراس ، وأن يدرس هذين الـكـتابين دراسة جادة متنبهة . من الضرورى ، بعد ذلك ، أن يذهب ويقلب صفحات (تعليقات) كل من أرسطو ، وهوراس ، وكل من عمل فى هذا الحقل ، مثل كاستلفترو — الذى يعلمنـا أشياء جميلة بنثره الإيطالية — ، وهيروم فيدا ، وهنزيوس ، وفوسيوس ، ولا مينارديير وغيرهم . وليتذكر أن سكاليجر وحده يقول أكثر ممـا قاله الآخرون ، وأنه لا ينبغى أن تفوته كلمة واحدة من هذا القول ، لأن لـكل واحدة من هذه الـكلمات وزنها . (. . .) وأضيف إلى هؤلاء المؤلفـين : بلوتارك ، وأتينيه ، وليليوس جيرالدوس ، الذين مسوا أهم مبادىء المسرح، فى مواضع عدة . عليه أخيراً ألا يدع نصا لأديب قديم يمر دون أن يفحصه ؛ ذلك أن الـكلمة التى تقال عرضا بعيداً عن فـكرة المسرح ، غالبا ما تتضمن شرحاً أو حلا لصعوبة كبرى .

(La Pratique du Thé. tre. 16 .7)

ماريفوه

يقلد بيير كارليه دى شامبلان دى ماريفون Marivauz (١٦٨٨ — ١٧٦٣) روايات المتحذلقات مستهزئا ، ويسخر من لا كاليرينيد ، ودورفيه. بعد أن كتب بعض الروايات والمقالات التى أدت إلى تلقيبه بـ « تيوفراست الجديد » انتصر فى ميدان المسرح إذ قدم مسرحية « هذب الحب أرلكان Arlequin » poli par L'amour التى مثلتها فرقة الممثلين الطليان عام ١٧٢٠، وبعدها مسرحية « مفاجأة الحب La surprise de L'amour » التى اشترك فيها كل من سيلفيا الشهيرة وتوماسان وليليو وفلاميتيا وبعد أن كتب ماريفوه مقالا أخلاقياً: « المتفرج الفرنسى »، عاد إلى المسرح وكتب « الخيانة المزدوجة La Double Incons tance » (١٧٢٣) ، و « مفاجأة الحب الثانية La seconde surprise de l'amour » (١٧٢٨) . أما « لعبة الحب والحظ Le jeu de l'amour et du hasard » و« الاعترافات الزائفة Les Fausses confidences » فتنتميان أيضا إلى مسرح الحب ، الذى يحلل فيه المؤلف هذه العاطفة بكل فروقها . لكنه كان سباقا إذ عالج كثيرا من الموضوعات التى عولجت منذ ذلك الحين ، فى « جزيرة العبيد L'ile des esclaves » — ملهاة اجتماعية — ، « وجزيرة العقلاء L' Ile de la raison » (تحرير المرأة والزواج الحر) و (المستعمرة La colonie) المطالبة بالمساواة السياسية والمدنية بين الرجال والنساء) .

• • •

البساطة

الشاعر — كنت أتسلى ، في بلدى ، ببعض المؤلفات اللطيفة التى كانت تستهدف إضحاك الآخرين تارة ، وحملهم على البكاء تارة .

بليكتور — مؤلفات تحمل على البكاء !! هذا غريب جداً .

الشاعر — يسمون ذلك : مآسى ، تلقى فى شكل حوار ، وأبطالها قوم رقاق، تهيج نفوسهم بالتناوب هيجانا رائعاً ، أو مجرمون نبلاء تدعو عزة نفسهم إلى الدهشة ، وفى جرائمهم شىء من العظمة . وإذا لاموا أنفسهم عليها ، فعلوا ذلك فى كثير من الشهامة ، ماذا أقول ؟ أبطالها بشر بهم مواطن ضعف تستوجب الاحترام ، يقتلون أنفسهم أحياناً بجلال يدعو إلى الإعجاب ، بحيث لا يمكن أن يراهم المرء دون أن يتأثر أو يبكى من فرط المتعة . أنت لا ترد على .

بليكتور — ياله من خلط: جرائم رائعة ونقاط ضعف جليلة ؟ لا بد أن عقلهم لا يعدو أن يكون شيئاً مشوشاً ، ينتقل بلا داع من معنى إلى آخر .

الشاعر — وهناك أيضاً ملهاة كنت أصور فيها عيوب البشر ورزائلهم .

بليكتور — آه . إنى أسامحهم إذا بكوا عند مشاهدتهم إياها .

الشاعر — بلى ! فقد كانوا يضحكون .

بليكتور — يبكون حيث يجب الضحك ، ويضحكون حيث يجب البكاء ، يالهم من مخلوقات وحشية .

جزيرة الحكمة ، الفصل الأول (L'ile de la raison, acte I) .

* * *

حاولت أن أحاكى طبيعة الحديث ولهجته بصفة عامة ، لاقت هذه اللهجة كثيراً من الإعجاب ، وما زالت تلقاه فى المسرحيات الأخرى بوصفها غريبة ، على ما أظن . لكن كانت نيتى أن تلقى الإعجاب بوصفها طبيعية ، وربما ظنوا أنها غريبة ، ومن ثم لامونى على استخدامها على الدوام ، لأنها طبيعية فعلا .

يعتاد الناس أساليب المؤلفين ، لأن لكل واحد منهم أسلوبه الخاص : فالمرء لايكاد يكتب أبداً كما يتكلم ، والتأليف يضفى طابعاً آخر على الفكر ، يجد المرء فى كل مكان ميلا إلى الأفكار التى قتلت بحثاً وأمعن التفكير فيها ، ولا يشعر بتشابهها لأنه تعودها . لكن إذا تخليتم عن هذا الأسلوب مصادفة ، ونقلتم لغة البشر إلى أحد المؤلفات — خاصة إذا كان ملهاه — فمن المؤكد أنكم ستلفتون النظر فى بادىء الأمر ، وإذا حزتم الإعجاب، حزتم كثيراً منه، خاصة أنكم تظهرون بمظهر المجددين . لكن، عودوا إلى ذلك مراراً، لن تفلح معكم لغة البشر هذه ، لأنها لفتت النظر ، لا لصفتها تلك ، بل لأنها لغتكم أنتم فحسب ، وإذا فعلتم ، ظن الناس أنكم تكررون أنفسكم .

لا أقول إن ذلك قد حدث لى : صحيح أنى حاولت أن ألتقط لغة أحاديث وتركيب الأفكار الأليفة المتنوعة التى تجىء فيها ، لكنى لا أزعم أنى نجحت فى ذلك . أضيف فقط أن الأحاديث فى المجتمع بين ذوى الألباب أحاديث حية أكثر مما نظن ، وإن كل مايمكن أن يفعله المؤلف لكى يقلدها لن يقترب أبداً من الحمية والسذاجة المفاجئة الدقيقة التى يضمنها إياها أصحابها .

الأقسام غير المتحفظة (« Avertissement des « Serments Indiscrets) .

وجدت خلال عرض إحدى المآسى ، بجوار رجل كان ينقدها ، ويبكى على الأشياء التى ينقدها فيها ، بحيث يمكن أن تقول بأن قلبه كان ينقد عقله . ردت عليه سيدتان لماحتان : أنت محق ، فى حين قالت له عيونهما الباكية « أنت مخطىء أعترف ؛ أنا نفسى ، بأنى كنت أود أحياناً الا أوافق على أشياء كانت تبعث

فى كثيراً من المتعة ، وإذا كان الأمتناع على هذا النحو عيباً فانى تارك لكم لكم الحكم فيه . لكنى أعتقد فيما يختص بى أن فكرنا يصبح مجرد وهم سيء كلما اختلف مع قلبنا فى الرأى ؛ فى حال مثل هذه .

(المتفرج الفرنسى Le Spectateur francais)

فى نهاية الأمر ، ألا يظن السيد الناقد أننا مضطرون إلى أن نقدم له دائماً مايضحكه ، لأنه ضحك ذات مرة فى مكان ما ؟ ليستغن عن ذلك ، إذا شاء ، إذ أن قليلا من البشرقة يسليني .

قد أفضل كل الأفكار الطارئة التى تأتى بها المصادفة على تلك التى يمكن أن يقدمها لنا أبرع أنواع البحث فى أثناء العمل ... إنى أهزأ بالقواعد ، ولا ضير فى ذلك ، فان فكرنا لايستحق إلا قليلا كل هذا الجهد الذى نبذله من أجل هذا التكلف الذى غالباً مانضفيه عليه ...

(فارسامون Pharsamon)

كارلو جولدونى :

كارلو جولدونى Goldoni (١٧٠٧ — ١٧٩٣) مؤلف مسرحى إيطالى ، عاش فى بادىء الأمر حياة مليئة بالمغامرات ، واحرق مخطوط أول مأساة غنائية كتبها ، وأخرج بنجاح مسرحية « بيليزير فى فينيسيا » Bélisaire à Venise ولأنه كان يكره خطط مسرحيات « الكوميديا دى لارتى » ، أراد أن يفرض ملهاة الطبائع الحقة ، ونجح فى ذلك إذ كتب « لالوكانديرا » La Locandiera و « الأفظاظ » Les Rustres و « شجار فى شيوجيا » Grabuge á Chioggia وعديداً من المسرحيات الأخرى . وعندما قدم جولدونى إلى باريس عام ١٧٦٢ ، اضطر إلى رسم الخطوط الرئيسية لبعض مسرحيات « الكوميديا الإيطالية » وكتب بالفرنسية « المشاكس المحسن » Le Bourru bienfaisant ثم وهب نفسه لكتابة « مذكراته » (١٧٨٤ — ١٧٨٧) ، وذلك لكى تستخدم فى كتابة تاريخ حياته وتاريخ مسرحه .

* * *

كنت فيا مضى أقوم بعمليات أربع قبل أن أصل إلى بناء المسرحية وتصحيحها :

العملية الأولى : الخطة ، والتقسيم إلى أجزاء رئيسية ثلاثة : العرض ، والعقدة ، والخاتمة .

العملية الثانية : تقسيم الحركة إلى فصول ومشاهد .

العملية الثالثة : حوار أهم المشاهد .

العملية الرابعة : الحوار العام للمسرحية .

كثيراً ما حدث أن غيرت ما أتممته فى العمليتين الثانية والثالثة عند وصولى إلى هذه الأخيرة ؛ ذلك أن الأفكار تتتابع ، والمشهد يجر مشهداً آخر ، والكلمة التى يعثر عليها مصادفة تولد فكرة جديدة ؛ وبعد مضى بعض الوقت ، توصلت إلى ضغط العمليات الأربع إلى واحدة . عندما تتضح الخطة والتقسيمات الثلاثة فى ذهنى أبدأ فوراً : الفصل الأول ، المشهد الأول ، وأوصل العمل حتى النهاية ، متبعا الحكمة القائلة بأن كل الخطوط لا بد وأن تؤدى إلى نقطة معينة ، أى خاتمة الحركة ؛ وهى الجزء الرئيسى الذى يبدو أنه أداة للفصل بين الأجهزة كافة . مذكرات (Mèmoires)

فولتير :

تربى فرنسو — مارى آرويه (الشهير بفولتير Voltaire) (١٦٩٤ — ١٧٧٨) عند الآباء اليسوعيين ، وأعد مأساته الأولى « أوديب » للتمثيل عام ١٧١٨ . بعدها مباشرة ، وصفوه بأنه خليفة كورنى وراسين . ثم دخل البلاط ، لكن سرعان ما أبعد عنه — لأنه أراد ان يتبارز — وسافر إلى إنجلترا التى أثرت فى أفكاره ومؤلفاته ومسرحه بصفة خاصة . أعجب فولتير بشكسبير ، وحاول أن يستوحيه فى « بروتس » Brutus (١٧٣٠) ، « وزايير Zaire » (١٧١٣) و « موت قيصر » La Mort de César (١٧٣٥) . وعندما عاد إلى باريس عام ١٧٢٩ ، وضع مرة أخرى تحت المراقبة ، وذلك عقب كتابته « الرسائل الفلسفية » Lettres philosophiques (١٧٣٤) التى رئى أنها هدامة . كما أن عرض مأساة « محمد » «Mahemet» أوقف ابتداء من العرض الثالث (١٧٤٢) . أتاحت حماية مدام دى بومبادور له الفرصة لعرض «أميرنافار» La Princesse de Navare فى حفل زواج « الدوفان » وفيما بعد ، قوبلت كل من « أوريست » Oreste و «نانين» Nanine بالصفير . تمسك فولتير بالمسرح واهتم به وسط زحمة إنتاجه الأدبى الغزير . وفى عام ١٧٥٥ فى مسرحية يتيم الصين L'Orphelin de laChine ، أدت الممثلات لأول مرة ادوارهن بلا سلال[١] » (معلنات عن إصلاح قريب فى الزى) ، أما « الاسكتلندية » L,Ecossaise (١٧٦٠) فكانت موضوعات لنقد هجائى من قبل فريرون ، فى حين قدمت « تونكريد» Tancrède فى أبهة عظيمة على مسرح الكوميدى فرنسيز .

---

(١) تصفية مقواة تسند ثياب النساء وتساعدهن على الانتفاخ (المترجمة) .

قال كانديد للراهب : سيدى ، كم مسرحية عندكم فى فرنسا ؟
أجاب الراهب : خمسة أو ستة آلاف .
قال كانديد : هذا كثير . كم منها جيد ؟
أجاب الآخر : خمس أو ست عشرة .
قال مارتن : هذا كثير .

(Candide)

* **

حديث عن المأساة

أعرف تماما أن كتاب المأساة اليونانية — وهم متفوقون على الإنجليز — أخطأوا إذا أخذوا ، فى أغلب الأحيان ، النفور على أنه خوف ، وما تشمئز منه النفوس أو لا تصدقه على أنه شيء مأساوى خارق للعادة .

كان الفن فى مهده أيام اسخيلوس ، كما كان فى مهده فى لندن أيام شكسبير . لكن المرء يجد بين الأخطاء الكبيرة التى وقع فيها الشعراء اليونانيون ، بل وشعراؤكم أيضا[1] ، تأثيرا حقا ومحاسن فريدة ، وإذا كان بعض الفرنسيين الذين لا يعرفون المآسى والأخلاق الأجنبية إلا عن طريق الترجمة أو السمع ، يدينونها بلا أدنى تحفظ ، فهم على ما يبدو لى ، مثل العميان الذين قد يؤكدون أن الوردة لا يمكن أن تتلون بالألوان الزاهية ، لأنهم يعدون أشواكها باللمس . لكن إذا كنتم أنتم والإغريق تتخطون حدود اللياقة ، وإذا كان الإنجليز بصفة خاصة قد قدموا عروضا مسرحية فظيعة عندما أرادوا أن يقدموا عروضا مخيفة ، فنحن الفرنسيين — ونحن مدققون كما كنتم جسورين سواء بسواء — نتوقف أكثر من اللازم ، خشية أن نندفع ، ولا نصل أحيانا إلى المأساوية خوفا من تخطى حدودها .

---

(١) الشعراء الإنجليز (المقدمة مهداة إلى ميلورد بولنبروك) .

إنى بعيد كل البعد عن المطالبة بأن تكون خشبة المسرح مكانا تراق فيه الدماء ، كما كانت الحال فى مسرح شكسبير وخلفائه الذين لم يقلدوا الأخطاءه ، إذ كانت تعوزهم عبقريته ، لكنى أجرؤ على اعتقاد أن هناك مواقف لاتبدو للفرنسيين إلا وكأنها مثيرة للاشمئزاز والخوف ، مواقف يمكن أن تولد فينا نوعا من الثقة لا نحدسه ، لو أنها نظمت تنظيما حسناً ، أو صورت تصويراً فنياً ، أو لطفت بسحر الأبيات الجميلة بصفة خاصة .

لا وجـــود ألبتة لثعبان أو وحش بغيض ،
لا يمكن أن يعجب العينين ، لو أن الفن حاكاه .

ليقولوا لى على الأقل لماذا يسمح لأبطالنا وبطلاتنا المسرحيين بقتل أنفسهم فى حين يحرم عليهم قتل الآخرين ، أيقل الدم الذى يتلطخ به المسرح عندما تموت أتاليد التى تطعن نفسها من أجل عشيقها عن الدم الذى قد يتلطخ به عقد مقتل قيصر ؟ وإذا كانت رؤيا ابن كاتون الذى يبدو ميتا لناظرى أبيه تفسح المجال لخطبة رائعة يلقيها هذا الرومانى العجوز ، وإذا كان أكبر أنصار اللياقة الفرنسية قد قابلوا كل هذا بالتصفيق فى كل من إنجلترا وإيطاليا ، وإذا كانت أكثر النساء رقة لم يصدمن به ، فلماذا لا يعتاده الفرنسيون ؟ أو ليست طبيعة البشر أجمعين واحدة ؟ (Préface de Brutus)

جان – جاك روسو :

اخترع جان – جاك روسو Rousseau نظاما للعلامات الموسيقية ، لكن الأكاديمية رفضته ، واحتج هو على ذلك فى « مقال عن الموسيقى الحديثة Dissertation sur la musique moderne » ثم كتب كل المقالات الخاصة بالموسيقى فى الانسيكلوبيديا. هذا وكافأت أكاديمية ديجون « مقاله عن الفنون والعلوم » « Discours sur les sciences et les arts » ، ذلك المقال الذى أثار كثيراً من النقاش فى عديد من « الردود المناقضة » « Réfutations » ، « وفى » خطابه عن الموسيقى الفرنسية « Lettre sur la musique francaise » انحاز روسو للطليان ضد الموسيقى الفرنسية التى دافع عنها الموسيقار رامور .

* * *

من أجل « الميلودراما »

لأننى موقن أن اللغة الفرنسية ، إذا عزلت عن اللهجة تماماً ، لاتناسب الموسيقى إطلاقا ، والألحان الإلقائية (récitatif) بصفة خاصة ، تخيلت لونا من الدراما تسمع فيه الكلمات وللموسيقى تباعاً ، بدلا من أن تسير معاً ، وتبدو فيه الجملة الموسيقية وكأنها تعلن عن الجملة الكلامية وتمهد لها . ومسرحية « بيجماليون » مثال لهذا اللون من التأليف الذى لم يقلد ، كنا ، باستكمالنا لهذا المنهج ، نجمع بين ميزتين ، التخفيف عن الممثل عن طريق كثير من فترات الراحة ، وتقديم أكثر ألوان الميلودراما ملاءمة للغة المتفرج الفرنسي. لن ينتج

هذا الجمع بين فن الإلقاء وفن الموسيقى كل آثار الألحان الإلقائية الحقة إلا بطريقة ناقصة . وستلحظ الأذن دائماً ، على نحو كريه ، التناقض السائد بين لغة الممثل ولغة الأوركسترا الذى يصاحبه ، لـكن الممثل الذكى الحساس ، إذ يقرب طبقة صوته ولهجة إلقائه مما تعبر عنه اللمحة الموسيقية ، يمزج هـذه الألوان الغريبة بطريقة فنية تجعل المتفرج لايقدر على التمييز بينها ، هكذا يمكن أن يعد هذا اللون من المؤلفات لونا وسطاً بين مجرد الإلقاء وكلمة ميلودراما التى لن يبلغ جمالها أبداً .

(Fragments d'observation sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck, 1766).

ليسينج :

جوتولد — افرايم ليسنج Lessing (١٧٢٩ — ١٧٨١) كاتب ألمانى درس اللاهوت ، وفقه اللغة ، والطب ، والعلوم الطبيعية . أخرجت كارولينا نوبر أولى مسرحيات ليسينج ، وعنوانها « العالم الشاب Le Jeune Erudit » عام ١٧٤٨ . أما مسرحيته « مس سارة سامبسون Miss Sarah Sampson » (١٧٥٥) المستوحاة من الكاتب الإنجليزى ليلو ، فهى دراما بورجوازية نثرية مبكية بعض الشيء ، وسرعان ما نشر ليسينج مؤلفات فى النقد و « خطابات عن الأدب الحديث Lettres sur la littérature moderne » ، تحامل فيها على تأثير المسرح الفرنسى . فى مسرحية « لوكون Laocoon » يحاول ليسينج أن يفرق بين الفن التشكيلى والفن الشعرى . وعندما أصبح المؤلف مستشار « مسرح هامبورج القومى » (١٧٦٧) ، نشر مقالات ألفت فيما بعد الكتاب المعروف تحت عنوان « فن الخلق المسرحى فى هامبورج » « Dramaturgie de Hambourg » كما أنه كتب مسرحيات مختلفة أوصى فيها بالتسامح التام ، ونذكر من بينها : « مينا فون بارنهلم Minna vonBarn helm » و « اميلياجالوتى » و « ناتان الحكيم » « Nat han le Sage » :

* * *

العبقرية المأساوية

لاينبغى أن تصدر عن المحارب أية صرخة شاكية ، سواء انهزم أم انتصر ، لاينبغى أن يصدر عنه أى تشنج أليم . ذلك أن موته وجروحه يجب أن يسليا المتفرج ، والفن من شأنه أن يعلمه كيف يخفى كل الأحاسيس . إن أقل تعبير

من هذا النوع قد يثير الشفقة ، والشفقة ، إذا أثيرت كثيرا ، تضع حداً لهذه المشاهد الباردة القاسية .

. . . إنى أرى أن ألعاب المصارعة هى السبب الرئيسى فى أن الرومان ظلوا فيما يتعلق بفن المأساة ، فى مرتبة أدنى بكثير من المتوسط . كان المتفرجون يلقون إنكار الطبيعة ، فى المدرج الدامى . ربما استطاع واحد مثل سيستياس أن يدرس فنه فى مثل هذا المكان ، لكن واحداً مثل سوفوكليس لا يستطيع ذلك أبداً . وكان لا مناص من أن تهبط العبقرية المأساوية التى اعتادت مشاهد الموت المصطنعة هذه إلى البهرجة والتحذلق . (Laocoon)

من الأفضل أن نقلد شكسبير

لو أننا ترجمنا لمواطنينا الألمان روائع شكسبير ، وأدخلنا عليها بعض التغييرات الطفيفة ، لكانت النتيجة أفضل — أنا متأكد من ذلك — من تعريفنا إياهم بكورنى وراسين . لو أننا فعلنا ، لتذوق الشعب ، أولا الكاتب الإنجليزى (شكسبير) أكثر من الكاتبين الفرنسيين ، ولأيقظ ذلك ثانيا ، مواهب مختلفة تماما بيننا ، لا يمكن أن نذكرها تمجيدا لهذين . ذلك أن العبقرية لا تلهبها إلا العبقرية ، خاصة تلك التى يظهر أنها تدين بكل شىء للطبيعة ، ولا يثبط عزيمتها الكمال الفنى الشاق .

حتى لو رجعنا إلى نماذج الأقدمين ، رأينا أن شكسبير شاعر مأساوى يفوق كورنى بكثير ، بالرغم من أن كورنى عرف الأقدمين جيدا ، فى حين لا يكاد شكسبير يعرفهم . كورنى قريب منهم بالترتيب الآلى ، وشكسبير بالمضمون . يكاد يبلغ الكاتب الإنجليزى (شكسبير) دائما هدف المأساة ، أيا كانت غرابة الطريق الذى يختاره أو ابتكاره ، أما الكاتب الفرنسى (كورنى) فلا يكاد يبلغ هـــذا الهدف أبداً بالرغم من أنه يسير فى الطريق الذى شقه الأقدمون . بعد مسرحية سوفوكليس « أوديب » ، لا تؤثر أية مسرحية فى

العالم في عواطفنا أكثر مما تفعل مسرحيات « عطيل » و « الملك لير »
و « هاملت » ، الخ . . . هل نجد عند كورنى مأساة واحدة تؤثر فيكم ،
ولو بقدر يقل عن نصف القدر الذى تؤثر به مسرحية فولتير « زايير »؟ ولكم
تقل « زايير » عن «عطيل » التى أخذت عنها شخصية أوروسمان ؛ إنها لصورة
مهزوزة منها .

بوسعى أن أثبت لكم بسهولة أن مسرحياتنا القديمة تأثرت كثيراً ، فى
الواقع بالطابع الإنجليزى . إذا اكتفينا بذكر أشهرها ، «الدكتور فاوست »،
وجدنا أن فيها مشاهد كثيرة كان يمكن لعبقرى مثل شكسبير أن يتخيلها ...

Lettre No 17 Sur la littèrature moderne, trad, G. Cottler, 1876.

الفرنسيون والوحدات الثلاث

اعتبر الفرنسيون الذين لم يتذوقوا وحدة الحركة الحقيقية ، وأفسدتهم عقد المسرحيات الإسبانية البربرية قبل معرفتهم بالبساطة اليونانية ، وحدتى الزمان والمكان لا نتيجتين لوحدة الحركة ، وإنما شرطين لتصوير هذه الحركة شرطين ضروريين فى حد ذاتهما . لقد اعتقدوا أن من واجبهم أن يوفقوا بدقة بينهما وبين حركة مسرحياتهم ، تلك الحركة التى أثرت وتعقدت ، كما لو كان وجود الكورس ، ذلك الكورس الذى تنازلوا عنه كلية يجعلهما ضروريتين . لكنهم وجدوا فى ذلك صعوبة جمة ، بل وبعض الاستحالة فى أغلب الأحيان: عندئذ تخيلوا مخرجا يفلتون به من طغيان هذه القواعد التى لم يتشجعوا وينفضوا عنهم نيرها . ادخلوا مكانا غير محدود قد يؤخذ تارة على أنه هذا ، وتارة على أنه ذاك بدلا من المكان الواحد. يكفى ألا تبعد هذه الأماكن بعضها عن بعض كثيراً وألا يتطلب أحدها ديكورا خاصا ، حتى إن ذات الديكور يكاد يناسبها جميعا . أحلوا وحدة الزمان محل وحدة « اليوم» وقبلوا أن يحسب أى وقت على أنه يوم واحد ، لا مكان فيه لشروق الشمس أو غروبها ،

ولا يأوى فيه أحد إلى فراشه ، على الأقل أكثر من مرة ، أيا كان تعدد واختلاف الأحداث التى يمكن أن تقع خلاله.

لو أنهم فعلوا ، لما رأى أحد أن اختيارهم لهذا التفسير أمر سيء ، ذلك أنه يمكن كتابة مسرحيات ممتازة بهذه العناصر ، يقول المثل السائر : « اثقب لوح الخشب حيث يكون أقل سمكا » . لكن من العدل ، على الأقل ، أن أدع جارى يثقبه فى نفس المكان . لا ينبغى أن أشير دائما إلى أكثر الأماكن صلابة ، وأكثر الأجزاء مقاومة ، وأقول : « اثقب اللوح هنا ، لقد اعتدت أن أثقبه هنا » . مع ذلك ، هذا ما يعلو به صوت النقاد الفرنسيين كلهم ، وخاصة عندما يتناولون مؤلفات الإنجليز المسرحية . أى ضجيج يثيرونه حول موافقتهم للقواعد تلك التى خففوها مع ذلك من أجل أنفسهم ؟ . . .

(Lramaturgie de Hambourg 1768)

جاكوب ميكايل رينهولد لنز :

جاكوب ميكايل رينهولد لنز Lens (١٧٥١ — ١٧٩٢) مؤلف مسرحيات ألمانى ، ومن أكبر الثوار فى حركة الـ«الثورة والعاصفة» Sturm und Drang يدافع لنز فى «مذكراته عن المسرح» عن الجمالية الشكسبيرية ، ويريد أن يستوحيها فى مسرحياته : « المعلم » Le Précepteur و « الجنود » Les Soldats كما يؤكد فى مؤلفه Pandoemonium Germanicum أنه شاعر عبقرى .

***

تعكس الملهاة الوسط الاجتماعى

لا أسمى مطلقا ملهاة العرض الذى يكتفى بإثارة الضحك ، بل أسمى كذلك العرض الذى يخاطب الجميع . فالمأساة لا تخاطب إلا جزءاً من الجمهور ، الجزء الأكثر جدية ، الذى يستطيع أن يرى أبطال الماضى فى صورتهم الحقيقية ويقدر قيمتهم . تخلد مآسى الإغريق شخصيات من بلدها هى فى أفعال ومصائر لها دلالتها ، وكانت مآسى شكسبير تصويراً حقيقيا لموضوعات مستوحاة من تاريخ الأمم القديمة والحديثة . لكن الملهاة الإغريقية كانت تخاطب الشعب . والفصل الشكلى بين اللونين الهزلى والمأساوى أصبح ، فيما بعد ، اختراعاً اخترعه نقاد لم يفهموا لماذا كان يميل الجزء الأفظ من الشعب إلى الضحك أكثر مما يميل إلى البكاء . كلما اقترب الشعب من حالة البربرية التى خرج منها لتوه ، زاد وزن اللون الهزلى . من هنا جاء الفرق بين الملهاة القديمة والحديثة ، وضرورة الملهاة المبكية عند الفرنسيين ، تلك الملهاة التى لن يمحوها لا المزاح ولا الحجج الواهية ، لأنها لن تختفى إلا فى الفساد الكامل لأخلاق الأمة .

الملهاة تصوير للمجتمع الإنسانى ، وعندما تشوبها الجدية ، لا يمكن أن يبعث التصوير على الضحك ؛ لذا كان أسلوب بلاوتس أفكه من أسلوب تيرنس ، وأسلوب موليير أفكه من أسلوب ديتوش أو بومارشيه . لذا ، على الألمانى الذى يكتب الملهاة أن يخلط اللونين الهزلى والمأساوى ، لأن الشعب الذى يكتب من أجله ، أو على الأقل ، ينبغى أن يكتب من أجله ، خليط لا يصدق من الثقافة والجهل ، من البربرية والتأدب . . .

(Notes sur le théatre trad. Marthe Robert .)

جان فرنسوا مارمونتيل :

جان — فرنسوا مارمونتيل Marmontel (۱۷۲۳ — ۱۷۹۹) كاتب فرنسى ألف عدة مآس متوسطة ، وأثبت وجوده عندما كتب « أقاصيص أخلاقية » Contes moraux ورواية « بيليزير Bélisaire و « آل انكا ، أو هدم امبراطورية بيرو » Les Incas ou la destruction de l' Empire du Pérou - أما كتاب « عناصر أدبية » Eléments de littèrature فمجموعة من المقالات كان المؤلف قد كتبها من أجل « الانسيكلوبيديا » كما نشر مارمونتيل « دفاع عن المسرح » Apologie du théâtre ، وأسدى بعض النصائح الصائبة إلى الممثلة مدموازيل كايرون .

• • •

المسرح المطبوع

لا أتحدث عن اختراع الطباعة ، هذا الفن الذى يفيد المجتمع ، ويساعد على تقدم الآداب ، وإن كان يتعب المؤلفين الأحياء . لا أتحدث عن هذا الفن الذى يتيح للمتفرجين كافة فرصة سهلة قاسية للحكم على ما كان الإغريق ليروه إلا فى ثياب العرض المسرحى الفخمة ، وهم (المتفرجون فى عزلة غرفة المكتب وسكونها) . كان لشعراء آثينا قراء قليلون ، وكان اجتذاب الجمهور أسهل ، لأن نسخ « المدرجات » (rouleaux) كانت أغلى وأبطأ فى الانتشار ، وبالتالى أقل مشاعا من « مطبوعاتنا » . العادة والقراءة يجعلان متفرجينا أحد بصيرة ، نكن أقل قابلية للوهم . نعرف مقدما كل ما يمكن أن يسفر عنه تناقض الطباع وصراع الأهواء . وتتنبأ بكل المواقف ، ولا يمكن أن نعد أية خاتمة ،

دون التلميح إليها ، اللهم إلا إذا كان هناك فن معجز . هل أقولها فى النهاية ؟
لقد كثر اتصال الشعراء بعضهم ببعض . لقد سمحوا لمن لا إلمام لهم بالشعر فى
بالمشاركة فى احتفالاتهم . وأزيح الستار عن كل شىء . وتراءت الحبال التى
تحرك الآلات . وبطل السحر . وما كان يتحتم على عرائس الشعر ، مثل
Sibylles أن تنطق بأجوبتها إلا من أعماق عرين منيع .

(Réflexions sur la tragédie)

أوليفر جولد سميث :

أوليفر جولد سميث Goldsmith (١٧٢٨ — ١٧٧٤) كاتب إنجليزى ، ألف « نائب ويكفيلد » Vicaire de Wakefield وعمل فى ملهاته ، وخاصة فى مسرحيته المسلية « تتدانى لتنتصر Elle S'abaisse Pour conquérir على السخرية من التكلف العاطفى الذى كان سائداً فى ذلك العصر . كما كتب « مقالا عن المسرح Essai sur le théâtre يعد رد فعل ضد الملهاة المبكية .

من أجل الملهاة المبكية أو ضدها

نشأ لون جديد من التأليف المسرحى ، اسمه الملهاة العاطفية ، تظهر فيه فضائل الحياة الخاصة ، أكثر مما تظهر رذائلها ؛ تكمن أهمية هذه المسرحية فى سوء الحظ أكثر مما تكمن فى الأخطاء الإنسانية . لقيت هذه المسرحيات فى الفترة الأخيرة نجاحاً عظيما ، ربما لأنها جديدة ؛ ولكن ، لأنها تمتد أيضاً فى كل واحد نقطة ضعفه المفضلة تكاد تكون كل الشخصيات فى هذه المسرحيات ، طيبة الغاية وكريمة للغاية ، نراها تبالغ فى القفز والسخرية إلى حد ما وتعرض الإحساس للبيع ، بالرغم من أنها تسعى إلى الفكاهة . وإذا حدث وارتكبت خطأ أو استسلمت لضعف ، علم من خالقوها المتفرج ، لا العفو عنها فحسب ، بل والتصفيق لها أيضا ، نظراً لطيبة قلبها ، حتى إن البلاهة تقابل بالرضا بدلا من السخرية ، وإن الملهاة تستهدف إثارة أهوائنا من غير أن تقدر على التأثير فينا حقاً . من المحتمل أن نفقد مصدرا عظيما للتسلية المسرحية إذا سارت الأمور على هذا النحو ، ذلك أن شاعر الملهاة ، فى الأثناء التى يغزو فيها أرض ملهمة المأساة ، يهجر أختها اللطيفة . ومع ذلك لا يقلق للأمر ، إذ يقيس شهرته بما يعود عليه من فائدة .

سيقال إن المسرح جعل للترفيه عن القوم ، وإن السبيل إلى بلوغ تلك الغاية لا يهم إلا قليلا ، وإذا كان يحلو للناس أن يبكوا عند مشاهدتهم للملهاة ، فقد يكون حرمانهم من هذه المتعة البريئة أمراً قاسيا . وإذا أنكرنا على هذه المسرحيات تسميتها بالملهاة ، فلنطلق عليها اسماً آخر . إذا لاقت الإعجاب ، فهى جيدة . سيقال عندئذ إن نجاحها دليل على جودتها ، وإن إنكارنا قدرتها على الترفيه عنا يحرمنا من البهجة والفرج .

ومع ذلك ، فهذه اعتراضات مموهة أكثر منها متينة . صحيح أن الترفيه واحد من أهداف المسرح الكبرى ، ولنعترف بأن هذه الملهاة العاطفية غالبا ما ترفه عنا ، لكن ألا تقدر الملهاة الحقيقية على الترفيه عنا أكثر ؟ ألا تقدر الشخصية التى تصحبها عيوبها الحقيقية طوال المسرحية على إمتاعنا أكثر مما تفعل هذه المأساة الفاسدة التى يصفقون لها لا لشىء إلا لأنها جديدة ؟ .

(. . .) هناك ، لصالح هذه المسرحية ، حجة ستبقيها على المسرح بالرغم من كل ما يمكن أن يقال عنها . إنها أسهل الأجناس الأدبية ، من حيث الكتابة . فالصفات اللازمة لصياغة الرواية تكفى تماما لكتابة الملهاة العاطفية . يكفى أن يسمو المؤلف بطباع الشخصيات قليلا ، أو يزين البطل بشريط ، أو يخلع لقبا على البطلة . يكفى بعد ذلك أن يضع على ألسنة هذه الشخصيات حواراً لا طعم له ، ولا طابع ، ولا فكاهة ، ويجعل لها قلباً طيباً جدا ، ويلبسها ثيابا جميلة جدا ، ويبنى مجموعة من المشاهد ، ويكتب مشهدا أو مشهدين مؤثرين جدا ، مضفياً على الحديث مسحة من الحزن ، ولاشك أن السيدات سيبكين وأن السادة سيصفقون ...

(Essai sur le théatre, 1773, trad. O, Aslan.)

شيريدان:

ريتشارد برينسلى بتلر شيريدان Sheridan (١٧٥١ — ١٨١٦) كاتب إيرلندى اشتهر منذ مسرحيته الأولى « المتنافسون » Les Rivaux (١٧٧٥) وتعتبر « مدرسة الفضائح » L' Ecole de la médisance قمة أعماله الفنية. كتب شيريدان من بعدها « الناقد » Le Critique (١٧٧٩) التى يسخر فيها من الأخلاق المسرحية. وباف سلف الامبريزاريو الحديث. كما كان المؤلف قد اتخذ من ريتشارد كامبرلاند، وهو مؤلف يبحث عن النجاح السهل — بصفة خاصة — هدفاً لسخريته.

• • •

باف : فن إثارة النجاح فن مختلف الألوان ؛ فهناك الإثارة المباشرة، والإثارة التمهيدية، والإثارة الجاذبة، والإثارة التواطئية، والإثارة الماثلة فى تناقض ؛ تتخذ كل هذه الألوان أشكالا مختلفة حسب ما تتطلبه الظروف : شكل خطاب إلى المحرر، أو نكتة عارضة، أو نقد غير منحاز، أو ملاحظات مراسل، أو تنبيه مقدم من الجهة المعنية.

سنير : أفهم ما هى الإثارة المباشرة.

باف : بلا شك، فهى أمر بسيط إلى حد ما : لتكن الملهاة، أو ليكن الفودفيل مثلا على وشك الظهور على أحد مسارحنا، « ولنقل عرضاً إن هذه المسارح لا تقدم نصف ما ينبغى أن تقدمه من هذه الألوان »؛ ولنفرض أن المؤلف هو المسيو سماتر، أو المسيو دابير، أو واحد من

أصدقائى الخصوصيين — حسن جدا . فى الليلة السابقة للعرض ، أقدم تقريراً عن الاستقبال الذى لاقى به الجمهور هذه الملهاة أو هذا الفودفيل. آخذ القصة من المؤلف ، وأضيف إليها ما يأتى فقط : شخصيات مرسومة بقوة — ألوانا لامعة — يدا ماهرة — مادة كوميدية حقة — شيئا من الابتكار — حوارا مهذبا ملحا أنيقا طليا — ثم أنتقل إلى الممثلين : لقد تفوق المسيو دود على نفسه فى دور سير هارى . وربما لم يظهر هذا الممثل العالمى البارع المسيو بالمر ، فى دور أفضل من دور الكولونيل ، وتعوزنى الكلمات التى تفى المسيو كنج حقه . لقد استحق فعلا أكثر من عواصف التصفيق التى بذلها له ألمع جمع وأفطنه . أما عن الإخراج ، فسحر ريشة مسيو لوثر بورج معترف به فى العالم أجمع . خلاصة القول لا ندرى بماذا نعجب ، بعبقرية المؤلف التى لا تضارع ، أم بعناية المديرين وسخائهم ، أم بمهارة الرسام الرائعة ، أم بجهود الممثلين المدهش .

سنير : هذا لا بأس به « غير بطال » ، يا سيدى لا بأس به « غير بطال » .

باف : لكن لا ، هذا شىء بارد — بارد تماما — بالقياس إلى ما أفعله أحيانا .

سنير : أو تظن أن هناك ناساً ينطلى عليهم الأمر ؟ .

باف : طبعا ؟ نعم ، يا سيدى ، فعدد الذين يكلفون أنفسهم مشقة الحكم بأنفسهم صغير جداً . فى الواقع . . . لكن الإثارة التواطئية هى أحدث هذه الألوان جميعا ، لأنها تعمل تحت ستار عداء معين . وكثيراً ما يستعملها أصحاب المكتبات الأجراء والشعراء ذوو الإقدام . يكتب المراسل وقد استشاط غيظا أن القصيدة الجديدة المسماة « رقصة بلزيبول » أو « حفل بروزربين الريفى » أحد المؤلفات

التى تستوجب الذم من بين كل المؤلفات التى قرأها أبدا . فالصرامة التى تعامل بها بعض الشخصيات فى هذه القصيدة جارحة جدا ، وبما أننا نجد فيها عديداً من القطع الوصفية الملونة بألوان حارة بالنسبة لرقة الجنس (اللطيف) فإن الفهم المخجل الذى يشترى به علية القوم هذا المؤلف الجديد دليل على رداءة ذوق العصر .

(الناقد Le Critique, I, 2, 1779)

بومارشيه[1] :

ما هو اللون (الأدبي) الذى رأينا فيه أن القواعد تولد الروائع ؟ أو لم تكن الأمثلة العظيمة على عكس ذلك ، أساساً دائماً لهذه القواعد التى يجعلون منها حجر عثرة فى سبيل العبقرية بقلبهم للأوضاع : هل كان يمكن للبشر أن يتقدموا فى الفنون والعلوم ، لو أنهم التزموا حرفيا الحدود الخداعة التى وضعها أسلافهم فى هذين الميدانين ؟

أمن المباح أن نسعى إلى إثارة اهتمام الشعب فى المسرح وسكب دمعه على حدث من شأنه ، لو فرضنا أنه حقيقى ، ووقع تحت بصر هذا الشعب بين بعض المواطنين ، ألا يفوته أن يخلف هذا الأثر أبدا ؟ هذا هو موضوع اللون المسرحى الشريف الجاد . وإذا وجد شخص من البربرية والرجعية بحيث يجرؤ على نفى هذا الرأى ، وجب علينا أن نسأله عما إذا كان يقصد بكلمة « دراما » أو « مسرحية » شيئا آخر غير الصورة الأمينة لأفعال البشرية .

فيم تعنينى ثورات روما وأثينا أنا المواطن المسالم فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ؟ ما هو الاهتمام الحقيقى الذى يمكن أن أستشعره حيال موت طاغية من طغاه اليونان ؟ أو التضحية بأميرة شابة فى أوليد ؟ لا وجود فى كل ذلك لشىء يعنينى أو أخلاقيات تناسبنى . . . إن ما يبعث على الاهتمام فى المسرحية الجادة يفوق ما يبعث على الاهتمام فى المسرحية الهزلية . يعرف الجميع أن الموضوعات المؤثرة تبلغ منا مبلغا أكثر من الموضوعات المضحكة ، هذا إذا ما تساوت فى القيمة ، وإذا كان الضحك الصاخب يعادى التفكير ، فالتحنن على العكس صامت : فهو يحملنا على التأمل ، ويعزلنا عن كل شىء . الباكى فى المسرح وحيد ، وكلما زاد إحساسه بذلك وجد

---

(1) أنظر النبذة فى الفصل الأول .

لذة فى البكاء ، خاصة عند مشاهدته للمسرحيات الشريفة الجادة التى تحرك النفس بوسائل طبيعية صادقة للغاية . غالبا ما يسقط الانفعال الساحر ، وسط مشهد لطيف ، الدمع الغزير اليسير ، دمع يختلط بجمال الابتسامة ويرسم على الوجه التعبير عن الفرح والتعاطف . أو ليس هذا الصراع المؤثر أجمل انتصار للفن وأعذب حال للنفس الحساسة التى تستشعره ؟

... إن الإنسان الذى يخاف البكاء ، أو يمتنع عن التعاطف ، إنسان به عيب نفسى ، أو لديه أسباب قوية تجعله لا يجرؤ على الغوص فى نفسه لمحاسبتها: أنا لا أوجه حديثى إلى مثل هذا الإنسان لأنه غريب على كل ما قلته لتوى بل أوجه حديثى إلى الإنسان الحساس الذى كثيراً ما رحل بمجرد انتهاء مسرحية مؤثرة جاء ليشهدها . إنى أخاطب من يفضل الانفعال المفيد الهادىء الذى ولده فيه العرض على التلهية والمزاح فى مسرحيات صغيرة لا تخلف فى النفس شيئا بعد إسدال الستار .

* * *

يسألون عما إذا كان ينبغى أن تكتب الدراما الجادة أو المأساة اليومية شعراً أم نثراً ... لا يحتمل اللون الجاد إلا الأسلوب البسيط الخالى من الزخرف والزينة ؛ عليه أن يستمد كل جماله من المضمون ونسج الموضوع وسيره والاهتمام به . كما أنه صحيح أن طبيعة اللون المأساوى ذاتها وحكمها وزخرفها ، وكذا لدعات اللون الهزلى ، محرمة عليه تماما . والحكم ممنوعة فيه منعا باتاً ، إلا إذا عبر عنها بالفعل . وعلى شخصيات اللون الجاد أن تبدو دائماً على نحو يكاد يجعلها تستغنى عن الحديث فى إثارتها للاهتمام ؛ بلاغة هذا اللون الحقيقية إنما هى بلاغة المواقف . واللغة الوحيدة التى يسمح له بها إنما هى لغة الأهواء السريعة النوية القاطعة الصاخبة الصادقة ، تلك التى تبعد عن رجل الوقف[1]

---

(١) وقف فى بيت الشعر لزيادة وخاصة الوزن (المترجم)

وتكلف القافية ، بحيث لا يمنعنا جهد الشاعر من أن ندرك أن الدراما التى كتبها كتبت شعراً أم نثراً . ولكى يكون اللون الجاد كل الصدق الذى من حقنا أن نطالبه به ، ينبغى أن يبدأ المؤلف أولا وقبل كل شىء ، بنقلى بعيداً عن « الكواليس » والعمل على إخفاء الجهاز المسرحى وعبث الممثلين عن ناظرى ، بحيث لا تستطيع ذكراهم أن تصل إلىّ ولو مرة واحدة خلال فترة العرض كلها . أو ليست العودة بى إلى المسرح ، وبالتالى القضاء على الوهم ، هى الأثر الأول للحديث المقفى ، وماله إلا حقيقة متفق عليها ؟ ... أرى إذن مثل المسيو ديدروه أن اللون الجاد لا بد من أن يكتب نثراً ، وأنه لا ينبغى أن يثقل هذا النثر بالمحسنات ، وأنه لا بد من التضحية فيه دائما بالأناقة فى سبيل القوة هذا إذا اضطر المؤلف إلى أن يختار بينهما .

(Préface d' Eugénie, 1782)

فردريك شيلر :

فريدريك شيلر Schiller من ألمع ممثلى حركة الـ Sturm und Drang ، وذلك بمسرحياته دسيسة وحب «Intrigue et amour» و « مؤامرة فيسك La Conjuration de Fiesque » دون كارلوس « Don Carlos » حاول شيلر فى « عروس ميسين «La Fiancée de Messine» أن يدخل كورس المأساة اليونانية . ونذكر من بين مسرحياته التاريخية : « عذراء أورليان «La Pucelle d'Orléans» و« فالنشتاين » Wallenstein و« مارى ستوارت Marie Stuart » .

* * *

... فلنسلم بأن الرغبة فى تعريفنا معرفة عميقة بثلاثة رجال أفذاذ ـ ربما كان تفاهمهم وقفاً على ألف شىء ـ فى ثلاث ساعات طلب غير معقول ، ولنسلم أيضاً بأن كشف ثلاثة رجال أفذاذ عن أنفسهم فى أربع وعشرون ساعة لا يمكن أن يكون أمراً طبيعياً . حتى فى نظر أكثر المتمرنين على قراءة ما فى النفوس .

Prèface des Brigands, 1781.

إذا صح أن الشعور وحده يوقظ الشعور خيل إلىّ أن البطل السياسى موضوع لابد أن تقل ملاءمته للمسرح كلما اضطر إلى تجريد الإنسان ليجعل منه بطلا سياسياً .

Prèface de la Conjuration de Fiesque,1783.

يجب أن تكتب المسرحية الكاملة شعراً كما يقول فيلاند . وإلا لما كانت مسرحية كاملة بوسعها أن تنافس ما فى الخارج ، رفعة لشأن الأمة . لا أقول

هذا تظاهراً منى بالإقدام على هذه المنافسة ، بل لأنى أعترف بحقيقة هذا الادعاء المقنعة ، كتبت «دون كارلوس» بالوزن الايانبي، لكن بالوزن الايانبي المرسل .

Préface de Don Carlos, 1785.

عن استخدام الكورس فى المأساة

الكورس فى حد ذاته ليس شخصية ، بل فكرة عامة تظهر هذه الفكرة فى حد يؤثر فى الحواس تأثيراً قوياً ويجعلها تهابه ، بسده الفراغ بوجوده . يتعدى الكورس عالم الفعل الضيق إلى الماضى والمستقبل والأزمنة البعيدة والإنسانية جمعاء . فهو يستخلص النتائج العظمى للحياة ، ويعبر عن دروس الحكمة ، لكنه يفعل ذلك بكل ما أوتى من قوة خيال وجرأة فى الشعر الغنائى ، الشعر الغنائى الذى يتقدم على حد القول بخطى إلهية على قمم الشئون الإنسانية العاليـــا . ويسنده بكل ما فى الموسيقى والإيقاع من قوة مادية مستعيناً بكلماته وحركاته .

الكورس يطهر القصيدة المأساوية إذن بفصله التفكير عن الفعل ، ومن ثم ، يضفى على الفعل قوة الشعر ، نتيجة لهذا الفصل ذاته .

préface de la «Fiancée de Messine, trad. Hippolyte Loiseau Ed. Aubier.

جورج بوشنر

جورج بوشنر Buchner (١٨١٣ — ١٨٣٧) كاتب ومؤلف مسرحى ألمانى ، أسس فى الخفاء جريدة « الرسول الهسى » « Le Messager Heasois » (سلام على الأكواخ ، وحرب على القصور ،) وكتب دراما « موت دانتون » « La Mort de Danton » وملهاة « لينوس ولينا » « Léonce et Lèna » ولقد فقدنا العديد من مخطوطاته الأخرى . هذا وتعلن مقتطفات مسرحية « فويزك » « Woyzeck » عن قدوم المذهب الطبيعى .

الشاعر المسرحى والتاريخ

الشاعر المسرحى فى نظرى لا يعدو أن يكون مؤرخاً ، ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ، ويغوص بنا فى حياة أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سرداً جافاً عنه ، ويرينا الطبائع بدلا من الخواص ، والوجود بدلا من الوصف . أسمى واجبات هذا الشاعر هو الاقتراب من التاريخ كما كان فعلا ، ما أمكنه ذلك . لكن الله لم يفسر التاريخ على أنه مطالعة من أجل الشباب من الآنسات ، ولا ينبغى مؤاخذتى إذا كانت مسرحيتى لا تفى بهذا الغرض . فأنا لا أستطيع أن أجعل من دانتون ولصوص الثورة أمثلة للفضيلة تحتذى ، لو أننى أردت أن أصور فسقهم ، فكان لزاماً على أن أكون فاسقاً ، ولو أننى أردت أن أصور إلحادهم لكان لزاماً على أن أجعلهم يتحدثون كالملحدين . وإذا كانت بعض العبارات غير اللائقة قد نتجت عن ذلك ، فإنى أذكركم بلغة ذلك العصر . إن بذاءتها معروفة ، وماأنسبه إلى شخصياتى ليس إلا رسماً مخففاً لهذه البذاءة . والآن يمكنهم أن يلوموني

لاختیاری موضوعاً مثل هـذا . الاعتراض أدحض من مدة طويلة . وإذا أوليناه بعض الاهتمام ، وجب علينا نبذ روائع الشعر . فالشاعر لا يدرس علم الأخلاق ، بل يبدع الوجوه ويخلقها ، ويحيي الأزمنة الغابرة . وفى استطاعة الناس أن يتعلموا منه كما يتعلمون من دراستهم للتاريخ أو ملاحظاتهم لما يدور من حولهم فى حياتهم اليومية . وإذا كان هـذا هو المراد فلا داعى لدراسة التاريخ ؛ إذ يروى فيه الكثير من الأمور غير اللائقة ، ولوجب على الناس غض الطرف عند مرورهم فى الشوارع خوفاً من رؤيتهم لبعض الأشياء غير اللائقة ، ولوجبت لعنة رب خلق عالماً يدور فيه كل هذا الفسق والفجور . من ناحية أخرى ، إذا وصل الأمر إلى حد القول لى بأن على الشاعر أن يصور العالم ، لا كما هو ، بل كما ينبغى أن يكون ، أجبت بأنى لا أريد أن أوتى أمراً أفضل مما أتاه الله ، الذى لا شك فى أنه جعل العالم كما ينبغى أن يكون . أما فيما يتعلق بالشعراء المثاليين المزعومين ، فانى أرى أنهم لم يخلقوا سوى دمى أنفها فى السماء وحديثها فخم مصطنع لا بشراً من لحم ودم أستطيع أن أحس ألمهم أو فرحهم ، وتملؤنى أقوالهم وحركاتهم إعجاباً أو اشمئزازاً .

(Lettre, 1835, Trad. Jean Duvignaud, in «Revue du Théâtre Populaire»)

ماري - جوزيف دي شنييه

أخرج ماري — جوزيف دي شينييه De Chenier (١٧٦٤ — ١٨١١) ، شقيق أندريه شنييه ، عدة مآس سياسية «شارل العاشر أو مدرسة الملوك Charles X ou l' Ecole des Rois » و « هنري الثامن Henry VIII » و « كايوس جراكوس Caius Gracchus » و « فينلون Fénelon ». وكان شاعر الثورة (الفرنسية) والحرية .

***

مقدمة شارل العاشر

أيها الفرنسيون ، يامواطني ، أهدي إليكم هذه المأساة الوطنية ، فاقبلوها . أهدي عمل رجل حر إلى أمة أصبحت حرة . كان البخل والتملق يمليان رسائل الإهداء في زمن السيطرة المهينة التي خلعتم نيرها لتوكم . كان كورني العظيم مثلا يشبه يوليوس قيصر بجول مازاران ، وكان فولتير يضع تنكريد تحت حماية عشيقات لويس الخامس عشر ، هكذا كانت العبودية تحط من قدر الأمة بأسرها ، بل من قدر الرجال الذين كانت عبقريتهم تضعهم في منزلة أعلى من مرتبة الآخرين بكثير ، هؤلاء الرجال الذين كانوا ينحدرون إلى مستوى الحكومة ، بالرغم مما يبذلونه من جهد : إذ لا يمكن أن توجد العظمة الأخلاقية حقاً حيث لا توجد الحرية . وكيف كان يتسنى الحديث عن الفضيلة في أمة كانت تتحمل وجود سجن مثل الباستيل وأوامر ملكية بالسجن ؟

زالت هذه المظالم البغيضة وأعدمتم السلطة المستبدة ، وستكون لكم قوانين وأخلاقيات ، وينبغي أن يتغير مسرحكم مع كل ماتبقى . فمسرح المخنثين والعبيد لم يجعل للرجال والمواطنين . كان ينقص شعراءكم المسرحيين الممتازين

شيء واحد : لاهو بالعبقرية طبعاً ، ولاهو بالموضوعات، بل جمهور من النظارة. فى القرن الماضى ، عرضت « بريتانيكوس » خمس مرات، و « بيرينيس » ثلاثين مرة ، ذلك لأن الفرنسيين آنذاك كانوا يعرفون « الأميرة دى كليف » أكثر مما يعرفون تاسيت .

لقد تخيلت ونفذت ، قبل الثورة ، مأساة كان لا يمكن إلا للثورة وحدها أن تفسح المجال لعرضها . فالناس الذين تسوءهم هذه الثورة، هؤلاء الذين بدءوا يرفعون الرأس بجرأة لا تستحق السخرية فى اللحظة التى أكتب فيها ، لم يفتهم أن يقولوا إن عرض حادثة « السان برتيليمى »[1] أمام أنظار الشعب الفرنسى أمر يشيب له الولدان . لكن فولتير ـ ولسلطته عظمة تساوى حقارة سلطتهم ـ بعد أن خط هذا الموضوع العظيم المروع فى « الهنرياد » ، تنبأ بالأيام السعيدة التى ينقل فيها هذا الموضوع إلى المسرح القومى . إن من ظل تحت حكم الآراء المسبقة لم يعد فرنسيا . فليهرع إلى الشمال سعياً وراء الإقطاع . وليجتر وطناً له تلك البقاع الجميلة التى يرثى لها . حيث يفقد الناس مزاياهم الأصلية نتيجة للبحث والتحقيق . حيث تقدم الفضائل والمواهب والصناعة . وتتحول الحقول التى أحبتها الشمس أكثر ما أحبت إلى حقول عقيمة . لست فى حاجة إلى أن أؤكد لهؤلاء المواطنين السيئين أنى أحتقرهم أشد الاحتقار. ستشرفنى شتائمهم فى نظر معاصرى والأجيال المقبلة . إنهم أعدائى لأنهم يكرهون الحرية . ولن أقف عند هذا الحد . ليرتجفوا من الخوف ، فهناك موضوعات أخرى جليلة تحتشد أمام قلمى ، قد يعوزنى الوقت بالرغم من صغر سنى . ولكن لن تعوزنى أبداً . لا الإرادة ولا الشجاعة .

يجرؤ هؤلاء الرجال على القول بأن التعصب الدينى قد زال فى القرن الثامن عشر . ومع ذلك فقد عقدت المحاكمات المروعة، وتم قتل جان كالاس والشيفالييه

---

(١) قتل البروتستانت فى عهد شارل التاسع فى ليلة ٢٣ أغسطس ١٥٧٢ .

دى لاباربلا محاكمة فى القرن الثامن عشر أكثر من هذا ، لقد رفضوا أخيراً أن يدفنوا فى باريس شيخاً مكللا بالمجد ، ألمع عبقرية عرفتها فرنسا ، مؤلف « الزير » و « محمد » الذى دافع عن أمثال كالاس والشيفالييه دى لابار . ماهى جريمة فولتير ؟ صراعه ضد التعصب طوال ستين عاما . ومن ذا الذى انتقم ؟ ماهو الشيء الذى يجب سحقه ؟ التعصب . إنه يزحف، لكنه مازال موجوداً . إنه يكتب الهجاء التافه ولا يوقعه ، ويوجه الرسائل الدعائية ضد الجمعية الوطنية ، ويحرر الجرائد للعيبة التى يهان فيها المواطنون الأفاضل بثمن بخس .

هؤلاء الرجال — وجميعهم لم يغادر البلاد لسوء حظ فرنسا — هم الذين تجرءوا ووصلوا إلى العرش افتراء وقحاً على مسرحية لها من الأخلاقيات مالها من القوة . آه يالويس السادس عشر . أيها الملك الطيب العادل ، أنت جدير بأن تكون زعيما للفرنسيين ، لكن بعض الأشرار يريدون دائماً أن يقيموا حاجزاً بينك وبين شعبك ، ويعملون على إقناعك بأنك مكروه من هذا الشعب . آه ، تعال إلى مسرح الأمة عندما تعرض مسرحية «شارل التاسع» وستسمع هتاف الفرنسيين ، وترى دمع تعاطفهم ينساب وتستمتع بالتحمس الذى توحى به إليهم فضائلك ؛ عندئذ ، سيجنى المؤلف ثمرة عمله .

أيتها النساء ، ياأيها الجنس الخجول الحساس الذى جعل للتسرية عن جنس آخر يعد سنداً له . لاتخف من هذا التصوير الصارم المأساوى للجرائم السياسية . إن للمسرح تأثيراً كبيراً فى الأخلاق العامة . لطالما كان مدرسة للتملق والتفاهة والغش والفجور . ولا بد من أن نجعل منه مدرسة للحرية والفضيلة . لن يتلقى الناس فيه بعد اليوم تلك الانطباعات الرخوة التى تغير من طبيعتهم . سيصيرون أفضل مما هم عليه ، وأجدر بحبك ، ويصبحون بشراً من جديد . لن تقتدى أخلاقيات المدن بعد الآن بأخلاقيات البلاط المنحلة . لن ترى بعد الآن فى فرنسا الرجال والنساء وهم يستبدلون جنسهم بجنس آخر على حد القول ، بلا خجل ، بل وبلا عواطف ، ويفضح بعضهم بعضاً نتيجة لهذا البدل الوحشى .

ياأرباب الأسر، دعوا أولادكم يختلفون إلى هذه العروض الزاهرة، وسيستمدون منها باحترامهم القوانين والأخلاق حبهم لتاريخنا الذى أهمل فى المدارس بطريقة مستغربة وأنتم أيها الأبناء يا أمة المستقبل، ياأمل الوطن، وأمل قرن لم يأت بعد، لن تكونوا رجال الآراء المسبقة القديمة والعبودية القديمة. ستكونون رجال الحرية الجديدة. وكتاباتى تناسبكم أنتم بصفة خاصة. أعلم أنه لاينبغى أن ينتظر الفيلسوف أو الشاعر أو الكاتب العدالة التامة إلا إذا عجز عن التمتع بها، ودفن فى تراب القبر. لكن أولئك الذين يبدءون الحياة لايغارون إلا قليلا ممن يقتربون من نهايتها. وإذا عشت ثلاثين عاما أخرى وسط النباح الذى سيكون قد لازمنى منذ شبابى، فلا شك فى أن الرضا عن الشاعر الوطنى سيعزيه فى شيخوخته.

أيتها الأمة المفكرة القديرة الأبية، لقد تنازلت وقبلت بشائر موهبة واهنة ستهب نفسها لك على الدوام. سانديني فى المهمة الشاقة التى أريد أن أضطلع بها. لقد عاديت من الآن فصاعدا كل من كانوا يدينون بوجودهم للآراء المسبقة، وكل من يندمون على العبودية، معاداة لاتقبل الصلح. ولا بد من أن أصادق كل من يعز وطنه، كل الفرنسيين الحقيقيين. أنت تقدمين للعالم مثلا عظيما. عما قريب ينهار ماتبقى من البنيان الإقطاعى نتيجة للمجهودات التى تبذلها الجمعية الجليلة التى تمثلك: ويقوم دستورك الذى يدعو للإعجاب على المساواة. ستزول الألقاب والفروق الاجتماعية. تلك الفروق اللامعقولة التى لم يخجلوا من إقامتها بين الإنسان والإنسان. وبين الأرض والأرض: وإذا تجرأ الطغيان والاستبداد، وكشفا مرة ثانية عن وجهيهما. فليقم مسرحك العدالة. وليصبح منافسا لمسرح آثينا فى كل شىء. لكن عليك أنت وحدك، على الأمة وحدها، أن تحمى المواطنين الشعراء الذين سينزلون إلى هذه الساحة الجيدة لسحق أعداء الأمة.

· Epitre Dèdicatoire A la Nation Francaise, 15 de.embre.1789.

ستندال

ستندال Stendhal (اسم مستعار لماری هنری بیل) (١٧٨٣ — ١٨٤٢) كاتب فرنسى اقترح فى «راسين وشكسبير» Racine et Shakespeare » تعريفاً للرومانسية اشتهر فيما بعد . الرومانسية فى نظره فن تقديم الأعمال الأدبية التى يمكنها أن تمتع الشعب ما أمكن . يدافع ستندال عن شكسبير ضد راسين ، أى ضد المذهب الكلاسيكى ، وذلك قبل المعركة الرومانسية الفرنسية الكبرى بقليل .

ينحصر النزاع بين راسين وشكسبير فى معرفة ما إذا كان يمكن بمراعاة وحدتى الزمان والمكان تأليف مسرحيات تهم المتفرجين فى القرن التاسع عشر اهتماماً بالغاً ، مسرحيات تجعلهم يبكون ويرتجفون ، أو بعبارة أخرى ، تولد فيهم متعاً درامية بدلا من المتع الحماسية التى تجعلنا نسارع إلى العرض الخمسين لمسرحية « الخارج على القانون Paria » أو « ريجولوس Régulus »

أقول إن مراعاة وحدتى الزمان والمكان عادة فرنسية عادة تمتد جذورها إلى أعماق بعيدة ، عادة سنتخلى عنها بصعوبة لأن باريس هى صالون أوربا الذى تقتدى به . لكنى أقول إن هاتين الوحدتين ليستا ملازمتين لتوليد الانفعال العميق والأثر المسرحى الحق .

أقول لأنصار المذهب الكلاسيكى : لماذا تطالبون بألا تدوم الأحداث المصورة فى المأساة أكثر من أربع وعشرين ساعة أو ست وثلاثين ، وبألا يتغير المكان . أو على الأقل كما يقول فولتير ، بألا يتعدى تغيير المكان الأجنحة المختلفة فى القصر الواحد ؟

عضو الأكاديمية — لأنه غير معقول أن تستغرق الأحداث التي تمثل في ساعتي زمن أسبوعاً أو شهراً ، كما أنه غير معقول أن ينتقل الممثلون في بضع لحظات من فينيسيا إلى قبرص كما هو الشأن في « عطيل » لشكسبير أو من اسكتلندا إلى البلاط الإنجليزي في «ماكبث » Macbeth الرومانسي — لا يعد ذلك شيئاً غير معقول ومستحيلا فحسب ، بل إنه من المستحيل أيضاً أن تستغرق الأحداث أربعا وعشرين ساعة أو ستا وثلاثين ساعة .

عضو الأكاديمية — حاشا لله أن تخطر على بالي الفكرة اللامعقولة التي تزعم أن زمن الأحداث الوهمي لا بد من أن يطابق الزمن المادي المستخدم للعرض . لو كان الأمر كذلك ، لكانت القواعد عقبات حقيقية في سبيل العبقرية . لابد من الصرامة في فنون المحاكاة ، لكن لا داعي للتدقيق المبالغ فيه . فالمتفرج يستطيع أن يتخيل أنه يمضي بضع ساعات في فترات الاستراحة خاصة أنه يتلهى بالسيمفونيات التي يعزفها الأوركسترا الرومانسي . خذ بالك مما تقول ياسيدي . فأنت تعطيني فرصة هائلة للانتصار عليك ، أنت تسلم إذن بأن المتفرج يمكن أن يتصور أنه يمضي زمنا أطول من الزمن الذي يقضيه وهو جالس في المسرح . لكن ، قل لي ، هل يستطيع أن يتصور أنه يمضي زمن يساوي الزمن الحقيقي مرتين ، أو ثلاثا ، أو أربعا ، أو مائة مرة ، أين نتوقف إذن ؟

عضو الأكاديمية — أنتم غرباء الأطوار أيها الفلاسفة المحدثون ، تلومون فنون الشعر لأنها ، كما تقولون ، تقيد العبقرية . والآن . تريدون منا أن نطبق قاعدة وحدة الزمان بتشدد الرياضيات وتدقيقها ، ولكي تكون معقولة . ألا يكفيكم أن يكون من غير المعقول ، طبعاً ، أن يتصور المتفرج أنه مضى عام أو شهر أو حتى أسبوع منذ أخذ تذكرته ودخل إلى المسرح ؟

الرومانسي — ومن قال لك إن المتفرج لا يستطيع أن يتخيل ذلك ؟

عضو الأكاديمية — الفعل يقول لى ذلك .

الرومانسى — آسف ، لكن العقل لايمكنه أن يخبرك بذلك . ماذا تفعل لتعرف ما إذا كان المتفرج يستطيع أن يتخيل أنه مضت أربع وعشرون ساعة . فى حين لم يجلس فى مقصورته فعلا إلا ساعتين ، لولم تخبرك التجربة بذلك . كيف تعرف أن الساعات التى تبدو طويلة للشخص الذى يشعر بالملل تبدو وكأنها تولى مسرعة للشخص الذى يلهو . باختصار التجربة حكم بينى وبينك .

عضو الأكاديمية — نعم ، التجربة لا شك فى ذلك .

الرومانسى — إيه ! لقد حكمت عليك التجربة ، إذ تعرض فى إنجلترا منذ قرنين وفى ألمانيا منذ خمسين عاماً مآس تستغرق أحداثها شهوراً كاملة ، ويرضى بها خيال المتفرجين كل الرضا .

عضو الأكاديمية — أنت تذكر لى الأجانب ، بل والألمان أيضاً .

الرومانسى — سنتحدث ذات يوم عن تفوق الفرنسيين عامة — وهو لايقبل الجدل — وسكان باريس خاصة ، على شعوب العالم كافة . أقر بأن هذا التفوق مجرد إحساس عندك ، فأنتم قوم مستبدون أفسدهم قرنان من التملق . لقد شاءت المصادفة أن تكونوا ، أنتم الباريسيين ، كلفين بالشهرة الأدبية فى أوربا ، صاحت امرأة لماحة معروفة حسها بجمال الطبيعة قائلة . « ترعة شارع دى باك هى أجمل ترعة فى العالم » لكى تعجب الباريسيين . كل الكتاب المثقفين ، لا فى فرنسا فقط ، وإنما فى أوروبا كلها ، تملقوكم ليحصلوا مقابل ذلك على شىء من الشهرة الأدبية ، وما تسمونه إحساساً داخلياً أو وضوحاً معنوياً ليس إلا وضوحاً معنوياً عند طفل مدلل ، أو بعبارة أخرى عادة التملق . لكن ، لنعد إلى حديثنا . هل تستطيع أن تنكر أن سكان لندن ! أو

أدنبرة ، وأن مواطنى فوكس وشيريدان وربما كانوا غير بلهاء تماما — يشاهدون مآسى مثل « ماكبث » مثلا ، دون أن يصدموا بتاتا ؟ فى حين تبدأ هذه المسرحية التى تقابل كل عام بالتصفيق مرات عدة فى انجلترا وأمريكا بقتل الملك وفرار أبنائه ، وتنتهى بعودة هؤلاء الأمراء أنفسهم على رأس جيش جمعوه فى انجلترا لينزلوا ماكبث سفاك الدماء من على العرش تتطلب سلسلة الأفعال هذه بالضرورة عدة شهور .

عضو الأكاديمية — آه ألن تقنعنى أبداً بأن الانجليز والألمان ، وإذ كانوا أجانب ، يتصورون أنه تمضى حقا شهور كاملة فى الوقت الذى يكونون فيه فى المسرح .

الرومانسى — كما أنك لن تقنعنى بأن المتفرجين الفرنسيين يظنون أنه تمضى أربع وعشرون ساعة فى الوقت الذى يجلسون فيه فى المسرح ويشاهدون عرض « أفيجينا فى أوليد Iphigènie en Aulide » عضو الأكاديمية — (وقد نفد صبره) ياله من فرق !.

الرومانسى — لا داعى للغضب . تنازل وانتظر بانتباه إلى ما يدور فى رأسك . حاول أن ترفع لحظة واحدة الحجاب الذى أسدلته العادة على أفعال تتم بسرعة كادت تفقدك القدرة على متابعتها بالعين ورؤيتها وهى تتم . ولنتفق على هذه الكلمة : كلمة وهم . عندما نقول إن خيال المتفرج يتصور أن الوقت اللازم للأحداث المقدمة على المسرح ينقضى ، لا نعنى أن وهم المتفرج يبلغ درجة اعتقاد أن هذا الوقت ينقضى فعلا . الواقع أن المتفرج لا يصدم بشىء عندما يجرفه تيار الأحداث ، ولا يفكر ألبتة فى الوقت الذى ينقضى . فالمتفرج الباريسى يرى أجاممنون وهو يوقظ أركاس فى السابعة بالضبط ، ويشهد مقدم أفيجينيا ، ويراها وهى تقاد إلى المذبح ، حيث ينتظرها المنافق كالشاس . بوسعه أن يجيب ، إذا ما سئل ، بقوله ، إن كل هذه الأحداث استلزمت ساعات

ومع ذلك ، لو أنه أخرج ساعته فى أثناء الشجار الدائر بين آخيل وأجاممنون ، لأشارت إلى الثامنة والربع . ومن ذا الذى يندهش لذلك ؟ ومع هذا ؟ دامت المسرحية التى يصفق لها عدة ساعات .

ذلك أن المتفرج ، حتى ذلك المتفرج الباريسى الذى تتحدث عنه ، اعتاد أن يرى الوقت يسير بخطى تختلف على المسرح عنها فى «الصالة» . وهذه واقعة لايمكن أن تنكرها .

من الواضح أن خيال المتفرج يرضى بسهولة بافتراضات الشاعر ، حتى لو كان ذلك فى باريس أو « التياتر فرنسيه » الواقع فى شارع ريشوليو . طبعاً ، لايلقى المتفرج بالا إلى الفترات الزمية التى يحتاج إليها الشاعر ، كما لا يخطر على باله ، فى ميدان النحت ، أن يلوم دوباتى أو بريسيو ، لأن الوجوه التى شكلوها تفتقر إلى الحركة . تلك واحدة من النواحى التى يعجز بها الفن . فالمتفرج ، إلا إذا كان متحذلقا ، يشغل بالوقائع وشرح العواطف الذى تقدم لناظريه فحسب . يدور نفس الشىء بالذات فى رأس الباريسى الذى يصفق لمسرحية « فيجينيا فى أوليد» والأسكتلندى الذى يعجب بقصة ملوكه القدامى : ماكبث ودانكن . الفرق الوحيد هو أن الباريسى — لأنه « ابن ناس » — اعتاد أن يسخر من الاسكتلندى .

عضو الأكاديمية — أيعنى هذا أن الوهم المسرحى فى نظرك قد يكون واحداً بالنسبة للاثنين ؟

الرومانسى — حسبما يقول قاموس الأكاديمية ، الوهم والوجود فى الوهم يعنيان الخطأ . يقول المسيو جيزوه : الوهم أثر سىء لشىء أو فكرة يخيب أمالنا بمظهره الخداع . يعنى الوهم إذن فعل شخص يؤمن بالشىء غير الموجود كما هى الحال فى الأحلام مثلا . والوهم المسرحى إذن فعل شخص يؤمن حقا بوجود الأشياء التى تحدث على المسرح .

فى العام الماضى (أغسطس ١٨٢٢) ، صاح الجندى المكلف بالحراسة داخل مسرح بلتيمور ، عندما رأى عطيل يهم بقتل ديدمونة فى الفصل الخامس من المسرحية التى تحمل هذا الاسم : « لن يقال أبداً إن زنجياً لعيناً قتل امرأة بيضاء فى حضرتى » . وفى نفس اللحظة أطلق رصاصة من بندقيته ، وكسر ذراع الممثل الذى كان يقوم بدور عطيل . ولا يمر عام من غير أن تنقل إلينا الصحف وقائع من هذا القبيل . لقد وقع هذا الجندى فى الوهم ، وظن أن الحديث الذى يدور على المسرح حقيقى . لكن المتفرج العادى لايدخل فى الوهم الكامل ، حتى فى أقوى لحظات المتعة ، حتى فى اللحظة التى يصفق فيها بحمية لتالما — مانليوس الذى يقول لصديقه : أتعرف هذا المكتوب ، لمجرد أنه يصفق لتالما لا للرومانى مانليوس . فمانليوس لايفعل شيئاً يستحق التصفيق ، وفعله بسيط جداً وفى صالحه تماما .

عضو الأكاديمية — عفواً يا صديقى ، لكن ما تقوله هنا ليس إلا فكرة مبتذلة .

الرومانسى — عفواً يا صديقى ، لكن ما تقوله هنا ليس إلا هزيمة رجل أعجزته العادة الطويلة فى الاكتفاء بالجمل الأنيقة عن التفكير الموجز .

يستحيل ألا تسلم بأن الوهم الذى يبحث عنه المرء فى المسرح ليس وهماً كاملا . الوهم الكامل هو ذلك الذى دخل فيه الجندى المكلف بالحراسة فى مسرح بلتميور . يستحيل ألا تسلم بأن المتفرجين يعرفون تماماً أنهم فى المسرح ، وأنهم يشاهدون عملا فنياً لا حادثة وقعت فعلا .

عضو الأكاديمية — ومن الذى يفكر فى إنكار ذلك ؟

الرومانسى — أنت توافقنى إذن على أن هناك وهما ناقصا ؟ خذ حذرك .

أتظن أن الوهم يكتمل من وقت لآخر مرتين أو ثلاث مرات خلال الفصل

الواحد ، وأنه يدوم كل مرة ثانية أو اثنتين ؟

عضو الأكاديمية — هذا سؤال غير واضح . وللإجابة عنه ، قد أحتاج إلى التردد على المسرح عدة مرات ، وملاحظة ما يدور فى نفسى .

الرومانسى — آه . إنها لإجابة ساحرة مليئة بحسن النية . واضح تمام الوضوح أنك تنتمى إلى الأكاديمية . وأنك لم تعد فى حاجة إلى رضى زملائك للوصول إليها . وقد يحترس شخص ما زال عليه أن يشتهر كأديب متعلم من أن يكون فى مثل هذا الوضوح ، ويفكر بطريقة فى مثل هذه الدقة . خذ حذرك لأننا سنتفق إذا مااستمررت فى حسن نيتك .

يبدو لى أن المرء يقابل لحظات الوهم الكامل هذه أكثر مما نظن عادة ، وبصفة خاصة ، أكثر مما نقبلها فعلا فى المناقشات الأدبية . لكن لاتدوم هذه اللحظات إلا قليلا جداً ، ثانية أو ربع ثانية ، إذ سرعان ماينسى المرء مانليوس ولا يرى إلا تالما .

تدوم هذه اللحظات مدة أطول عند الشباب من النساء . لذا نراهن يذرفن الدمع خلال عرض المآسى ، لكن ، لنبحث فى المأساة عن اللحظات التى يمكن أن يأمل فيها المتفرج فى لقاء تلك اللحظات الثمينة من الوهم الكامل .

لا يلتقى المتفرج بهذه اللحظات الساحرة ، لا فى لحظة تغيير المشهد ، ولا فى اللحظة المحددة التى يتخطى فيها الشاعر ، وكذا المتفرج ، اثنى عشر أو خمسة عشر يوما ؛ ولا فى اللحظة التى يضطر فيها الشاعر إلى أن يضع سرداً طويلا على لسان إحدى شخصياته ، لا لشىء إلا لإخبار المتفرج بحدث سالف من الضرورى أن يعرفه ، ولا فى اللحظة التى تجىء فيها ثلاثة أو أربعة أبيات رائعة تستوقف النظر لمجرد أنها أبيات .

لا يمكن أن يلتقى المتفرج بهذه اللحظات اللذيذة النادرة من الوهم الكامل

إلا فى حرارة مشهد حى تتلاحق فيه ردود الممثلين ، مثال ذلك ما تقوله هرميون لأوريست الذى قتل لتوه بيروس بناء على طلبها .

من قال لك ذلك

لن توجد أبداً لحظات الوهم الكامل هذه ، لا فى اللحظة التى ترتكب فيها جريمة قتل على المسرح ، ولا فى اللحظة التى يأتى فيها بعض الحراس ليلقوا القبض على إحدى الشخصيات ويزجوا بها فى السجن . لا يمكن أن نتصور ان كل هذه أشياء حقيقية ، كما أنها لا تولد الوهم أبداً . جعلت هذه المقطوعات للتمهيد لتلك المشاهد التى يلتقى فيها المتفرجون بأنصاف الثوانى اللذيذة السالفة الذكر . وإنى لأقول إن غالبا ما توجد هذه اللحظات القصيرة من الوهم الكامل فى مآسى راسين .

تتوقف المتعة التى يجدها المرء فى المشهد المأساوى على تكرار لحظات الوهم القصيرة . وعلى الحالة الانفعالية التى تخلفها فيه فى الوقت الفاصل بين كل لحظة وأخرى .

والإعجاب بالأبيات الجميلة فى المأساة ، أيا كانت شرعيته ، هو أحد الأشياء التى تعوق ميلاد لحظات الوهم هذه . ويزداد الأمر سوءاً إذا أردنا أن نطهر المأساة من بعض الأبيات . وهذا هو بالذات الموقف النفسى الذى يوجد فيه المتفرج الباريسى عندما يذهب ليشهد مسرحية « الخارج على القانون » الممدوحة . لأول مرة .

تلك هى قضية الرومانسية فى نقاطها الأخيرة . إذا كنت سىء النية أو غير حساس . أو إذا كان «لا هارب » [١] قد جمدك . أنكرت هذه اللحظات القصيرة من الوهم الكامل .

---

(١) «لاهارب» مؤلف كتاب شهير فى الأدب .

وأعترف بأنى لا أستطيع أن أرد عليك بشىء . فأحاسيسك ليست شيئاً ماديا يمكن أن أستخرجه من قلبك . وأضعه أمام عينيك لأعجزك .

سأقول لك : لابد أنك تحس هذا الإحساس فى هذه اللحظة . فكل من كان حسن التكوين من البشر عامة يحس بهذا الإحساس فى هذه اللحظة . وستجيب قائلا : اسمح لى بكلمة . هذا غير صحيح . وسأقول أنا . مالذى شىء أضيفه . فلقد وصلت إلى أقصى مايمكن أن يدركه المنطق فى الشعر .

عضو الأكاديمية — إنها ميتافيزيقا غامضة بطريقة بشعة . أوتظن أنبهذا تستطيع أن تسقط مسرحيات راسين ؟

الرومانسى — المحتالون وحدهم هم الذين يدعون تعليم الجبر بلاعناء وخلع الضرس بلا ألم . والقضية التى تثيرها من أصعب القضايا التى يمكن أن تشغل بال الإنسان .

أما عن راسين فأنا مرتاح لأنك ذكرت هذا الرجل العظيم . لقد جعلوا من اسمه سبة لنا . لكن مجده باق ، وسيظل راسين دائماً عبقرية من أعظم العبقريات التى أثارت إعجاب البشر ودهشتهم . أيقل شأن قيصر الجنرال لأنهم اخترعوا البارود بعد حملاته على أسلافنا الغاليين؟ كل مانقوله هو أن قيصر سيهتم أول مايهتم إذا ماعاد إلى الحياة بأن يجعل للبارود مكاناً فى جيشه . أتقول عن كاتينا أو لوكسومبرج إنهما قادة أعظم من قيصر ، لأنهما كانا يمتلكان سلاحاً للمدفعية ، ويستوليان فى ثلاثة أيام على مواقع كان يمكن أن تستوقف الفرق الرومانية شهراً ؟ لوكان الأمر كذلك ، لكان من الجميل أن نوجه إلى فرنسوا الأول النصيحة أثناء موقعة مارينيان : حذار من استخدام مدفعيتك ، لأنه لم تكن لدى قيصر مدافع . أو تظن أنك أمهر من قيصر ؟

إذا أوتى بعض الناس من أصحاب المواهب التى لاتقبل الشك أو الجدل ، أمثال سيوشنييه وليرسييه ودبلافنى ، الجرأة على التحرر من القواعد التى اعترفوا

من أيام راسين بأنها لامعقولة ، لقدموا لنا أعمالا أفضل من « تيبير Tibere » و « أجاممنون » و «صلوات العصر فى صقلية Vêpres sicitliennes » ألا تتفوق مسرحيـــة « بنتو Pinto » مائة مرة على مسرحيات كلوفيس « Clovis » وأوروفيز Orovése » و«سيروس Cyrus» ، أو أية ماساة أخرى من مآسى مسيو ليرسييه التى تتبع القواعد ؟

لم يتصور راسين أنه يمكن كتابة المأساة من غير مراعاة القواعد . ولو أنه عاش فى أيامنا هذه ، وتجرأ واتبع القواعد الجديدة، لقدم لنا أعمالا أفضل من « افيجينيا » مائة مرة ، ولاستدر بحاراً من الدمع بدلا من أن يثير الإعجاب، هذا الإحساس المائل إلى البرودة .

من هو الشخص المستنير بعض الشىء الذى لايستمتع بمشاهدة مسرحية « مارى ستوار » .

لمؤلفها لوبران فى التياتر فرنسية أكثر مما يستمتع بمشاهدة « بيازيد » لمؤلفها راسين ؟ ومع ذلك ، فأبيات لوبران ضعيفة إلى حـــد كبير ، والفرق الشاسع بين هذا القدر من المتعة وذلك مبعثه أن مسيو لوبران تجرأ وأصبح نصف رومانسى .

عضو الأكاديمية — لقد تحدثت طويلا . ربمـا أحسنت القول ، لـكنك لم تقنعنى قط .

الرومانسى — لقد توقعت ذلك . لـكن هاهى ذى الاستراحة توشك على الانتهاء . ها هو ذا « الستار يرفع من جديد . لقد أردت أن أطرد الملل باستثارة غضبك . سلم إذن بأننى نجحت فى ذلك» .

Racine et Shakespeare, chap. 1, 1823.

فيكتور هيجو :

قدم فيكتور هيجو Hugo لمسرحيته « كراموبل Cromwell » (١٨٢٧) فى نص أصبح شهيراً ، عرض فيه نظريته عن الدراما الحديثة ، يمدح هيجو « الجروتيسك » (اللون المضحك) ومزج الألوان ، ويلفظ القواعد ، ويعلن عن مبدأ الحرية فى الفن ، ويوصى المسرح الشعرى هذا ولقد كان لمقدمة « كراموبل » دوى هائل واق .

* * *

لنتجرأ ونقلها إذن : آن الأوان ؛ قد يكون غريباً أن تدخل الحرية ، شأنها شأن النور ، فى كل مكان فى هذا العصر ، إلا فيما هو أصلا أكثر الأمور حرية فى العالم ، أمور الفكر . لنعمل المطرقة فى النظريات والنظم وفنون الشعر ؛ لنزل هذا الطلاء القديم الذى يحجب واجهة الفن . ليست هناك قواعد ولا نماذج ، أو بالأحرى ، ليست هناك قواعد سوى القوانين العامة للطبيعة التى تحلق فوق الفن كله ، والقوانين الخاصة ، التى تنتج عن الظروف الخاصة بكل موضوع ، فيما يختص بكل عمل . بعض هذه القواعد خالد ، داخلى ، باق . والبعض الآخر متغير ، خارجى ، لاينفع إلا مرة واحدة . والقواعد الأولى هى الهيكل الذى يسند البيت . والثانية هى الصقالات التى تستخدم فى بنائه ، والتى يعاد تركيبها لكل مبنى . لنقل فى النهاية إن هذه القواعد هى غطاء الدراما . وتلك رداؤها . فضلا عن أن القواعد الأولى لاتدون فى فنون الشعر ولا يفطن ريشليه [1] إلى ذلك . إن العبقرية التى تحدس من أكثر مما تتكلم ، تستخلص لكل عمل القواعد الأولى من نظام الأشياء العام . والقواعد الثانية من مجموع الموضوع الذى نعالجه . ولا تفعل ذلك على طريقة الكيموى الذى يشعل فرنه ؛ ويسخن بوتقته . ويحلل ، ويزيل . وإنما على طريقة النحلة التى تطير بجناحيها المذهبين ، وتقف عند كل زهرة ، وتستخلص عسلها ، من غير أن يفقد كم الزهرة شيئاً من بريقه . أو تويجها شيئاً من رحيقه :

(١) عالم فى قواعد النحو والصرف ومؤلف بحث فى العروض .

ينبغي — وتؤكد هذه النقطة — ألا يستمد الشاعر النصح إلا من الطبيعة، والحقيقة، والإلهام، والإلهام حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دي فيجا.

Quando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves.

عندما أكتب المسرحية، أحبس القواعد بستة مفاتيح.

فى الواقع. لاتكفى ستة مفاتيح لحبس القواعد. وليحذر الشاعر بصفة خاصة من النقل عن أحد، أيا كان، سواء كان شكسبير أو موليير، شيلر أو كورنى. لو أن الموهبة الحقة استطاعت أن تتنازل عن طبيعتها الذاتية إلى هذا الحد، وتركت جانباً أصالتها الشخصية لتتحول فى شخصية أخرى، لفقدت كل شيء بأدائها لدور البديل (...).

المسرح نقطة ضوء .. كل مايوجد فى العالم والتاريخ والحياة والإنسان وكل شيء يمكن أن ينعكس فيه وإنما تحت لمسة عصا الفن السحرية. فالفن يقلب صفحات القرون والطبيعة ويسأل التاريخ ويدرس نفسه وهو ينقل حقيقة الوقائع خاصة حقيقة الأخلاق والطباع — وهى متروكة للشك والتناقض أقل الواقع بكثير — ويرمم مابتره المؤرخون ويجعل الانسجام يسود بين ماجردوه ويحدس مانسوه ويصلحه ويسد ثغراتهم بأخيلة لها لون ذلك الوقت ويجمع ماتركوه مبعثراً، ويصلح الخيوط التى تحرك بها العناية الإلهية الدمى البشرية ويلبس كل ذلك شكلا شاعرياً وطبيعياً فى آن واحد ويضفى عليه هذه الحياة الحقيقية اللطيفة التى تولد الوهم وهذا السحر الواقعى الذى يولع به المتفرج بل والشاعر أولا لأن الشاعر حسن النية. هكذا يكاد يكون هدف الفن هدفاً إلهياً: البعث إذا كان الفنان مؤرخاً، والخلق إذا كان شاعراً.

لو أننا أعطينا كما نشاء حق الحديث عما يمكن أن يكون عليه أسلوب الدراما لقلنا إننا نريد بيت شعر حر صريح أمين يجرؤ على قول كل شيء بلاحياء

والتعبير عن كل شيء بلا تكلف ، وينتقل بمشية طبيعية من الملهاة إلى المأساة ، أو من اللون السامى إلى اللون المضحك ، إيجابى وشاعرى ، على التوالى ، فنى وملهم فى آن واحد ، عميق ومفاجىء ، واسع وحقيقى ، يعرف كيف يكسر الوقفة فى الوقت المناسب ، وكيف ينقلها ليخفض رتابته ، بيت شعر يصادق « التعدى »[(١)] الذى يطيله أكثر مما يصادق « العكس » الذى يعقده ، مخلص للقافية ، هذه الملكة الأمة ، أرفع مفاتن شعرنا ، التى تولد الوزن ، لاينضب معينه من حيث تنوع الشكل ، ولا يمكن القبض على أسرار أناقته وتركيبه ، ويتخذ مثل بروتيه ، ألف شكل ، من غير أن يتغير نمطه أو طابعه ، ويهرب من الاستطراد أو يتلاعب فى الحوار ، ويختفى دائماً وراء الشخصية ، وينشغل قبل كل شيء بأن يكون فى موضعه ، وإذا حدث وكان جميلا ، لما كان كذلك إلا مصادفة ، بالرغم منه ، ومن غير أن يدرى ، بيت شعر غنائى ، أو حماسى ، أو درامى ، حسب الحاجة ، يستطيع أن يجوب السلم الشاعرى كله ، أن ينتقل من فوق إلى تحت ، ومن أسمى الأفكار إلى أدناها ، ومن أكثرها هزلا إلى أكثرها جدية ، ومن أكثرها ظاهرية إلى أكثرها تجريداً ، من غير أن يخرج أبداً عن حدود المشهد الكلامى . خلاصة القول ، أريد بيت شعر يمكن أن يصوغه رجل وهبته إحدى الساحرات روح كورنى ورأس موليير . يخيل إلى أن مثل هذا البيت سيكون جميلا مثل النثر .... . .

لنؤكد مرة أخرى أن على الشعر فى المسرح أن يتجرد من كل كبرياء وكل مطلب وكل دلال . فهو لايعدو أن يكون شكلا فى هذا المكان ، شكلا عليه أن يقبل كل شىء ، وما عليه أن يفرض شيئاً على الدراما ، بل على عكس ذلك عليه أن يتلقى منها كل شيء لينقله إلى المتفرج الفرنسى ، أو اللاتينى : نصوص القوانين ، والشتائم الملكية ، والعبارات الشعبية ، والملهاة ، والمأساة ، والضحك ، والدمع ، والشعر ، والنثر . وويل للشاعر إذا تظاهرت أبياته بعدم الرضا .

---

(١) تتمة بيت من الشعر فى البيت التالى . (المترجمة)

لكن هذا الشكل شكل برونزى لا يمكن أن تنهار من تحته الدراما، ويحيط بالفكرة فى إطار الوزن، ويجعل هذا الأخير ينطبع فى ذهن الممثل، وينبهه إلى ما يفوته أو يزيده، ويمنعه من تغيير دوره أو وضع نفسه مكان المؤلف، ويجعل من كل كلمة كلمة مقدسة، ويجعل المستمع يتذكر ماقاله الشاعر، بعد وقت طويل. الفكرة، إذا ما انغمست فى بيت الشعر، تكتسب فجأة شيئاً أكثر لمعاناً ونفاذاً. إنها حديد يتحول إلى صلب.

سواء كتب الشعر أم النثر، الصحة (Correction) هى الفضيلة الأولى، الفضيلة اللازمة للكاتب المسرحى، لا أعنى الصحة السطحية التى تنحصر فى مزايا أو عيوب المدرسة الوصفية، وتجعل من لومون ورستو(١) جناحى بيجاز، وإنما أعنى هذه الصحة الداخلية، العميقة، القياسية، التى تشبعت بعبقرية لغةما وبحثت عن جذورها، وفتشت عن أصولها، صحة حرة على الدوام لأنها واثقة بنفسها، وتتفق دائماً مع منطق اللغة. تقود قواعد النحو المقدسة النوع الأول من الصحة إلى الحدود، أما النوع الثانى فيكبح جماح القواعد والنحو، ويستطيع أن يجسر، ويجازف، ويخلق، ويبدع أسلوبه، وله الحق فى ذلك. ذلك أن اللغة الفرنسية، بالرغم مما قاله بعض من لم يفكروا فيما قالوه — ومن بينهم كاتب هذه الكلمات بصفة خاصة —، لم تثبت، ولن تثبت أبداً. فاللغة لاتثبت. والفكر الإنسانى فى سير دائم، أو إذا شئنا فى حركة دائمة. وكذا اللغات. هكذا الحال، إذا تغير الجسد، كيف لا يتغير الرداء الذى يكسوه. لا يمكن أن تكون الفرنسية فى القرن التاسع عشر كالفرنسية فى القرن الثامن عشر، أو السابع عشر، أو السادس عشر. ولغة مونتانى ليست لغة رابليه. ولغة بسكال ليست لغة مونتانى. ولغة مونتيسكيو ليست لغة بسكال. كل واحدة من هذه اللغات الأربع تدعو إلى الإعجاب فى حدذاتها لأنها مبتكرة. لكل عصر

---

(١) اثنان من علماء قواعد النحو والصرف.

أفكاره الخاصة ، ولا بد من أن يكون له أيضا الكلمات الخاصة بهذه الأفكار اللغات مثل البحر . تتأرجح بلا توقف . نراها فى بعض الأوقات تهجر شاطئاً من شطئان الفكر وتغزو آخر . ويجف ماتهجره أمواجها وينمحى من على الأرض . هكذا تخبو بعض الأفكار ، وتذهب بعض الكلمات . ولغات البشر حالها حال كل شىء . يأتى كل قرن إليها بشىء ويأخذ منها شيئا . ما العمل ؟ إنه لأمر حتمى. لاجدوى إذن من الرغبة فى تجميدوجه لغتنا المتحرك فى شكل معين . لا جدوى من أن يصبح أدباؤنا مثل جوزويه طالبين إلى اللغة أن تتوقف لا اللغة ولا الشمس تتوقف . وإذا توقفت يوماً صارت إلى موات . لذا تعد الفرنسية التى تكتبها مدرسة معاصرة بعينها لغة ميتة .

.(Prèfaec de "Cromwell" 1827)

ترجم ألفريد — فكتور كونت دى فينى De Vigny (١٧٩٧ — ١٨٦٣) مؤلف « العظمة والعبودية العسكرية » « Servitude et grandeur militaires » والقصائد القديمة والحديثة « Poèmes antiques et modernes » ورواية « سان — مار Cinq - Mars » ومسرحيات شكسبير الآتية : « روميو وجوليت » « Roméo et Juliette » و « عطيل » « Le More de Venise » ثم ألف « الماريشالا دانكر » « La Maréchale d'Ancre » « ولم يمان إلا من الخوف » «Quitte pourla peur » « وشاترتون » « Chàtterton » من أجل الممثلة مارى دورفال . نجد مرة أخرى فى هذه المؤلفات تشاؤم المؤلف ، وحدة بصيرته ، وعظمته الجمة .

عن النظم المسرحية

. . . المأساة فكرة تتحول فجأة إلى آلة : آلة معقدة مثل المرحومة آلة مارلى ذات الذكرى الملكية ، تلك التى رأيتم بعض قطعها الخشبية السوداء تطفو على الوحل . ينفقون على تركيب هذه الآلة كثيراً من الوقت ، والأفكار ، والكلمات ، والحركات . ، والكرتون الملون . والأقمشة المطرزة . ويأتى حشد كبير لرؤيتها . وعندما تجىء « السهرة ». يدوس أحدهم على زر . وتتحرك الآلة وحدها حوالى أربع ساعات . وتطير الكلمات وتؤتى الحركات، ويتقدم الكرتون ويتأخر . وترتفع اللوحات وتنخفض . وتنبسط الأقمشة .

وتصير الأفكار إلى ما يمكن أن تصير إليه وسط كل هذا ، وإذا لم يختل شيء مصادفة فى نهاية الساعات الأربع يدوس نفس الشخص على نفس الزر ، وتتوقف الآن ، ويذهب الجميع ، بعد أن يكون كل شيء قد قيل . فى اليوم التالى ، ينخفض الحشد إلى النصف بالضبط ، وتبدأ الآلة فى التكاسل . فيغيرون عجلة صغيرة فيها أو رافعة ، وتظل تدور عددا من المرات يستهلك بعدها الاحتكاك الدواليب التى تتفكك قليلا ، وتبدأ فى الصرير . وبعد عدد آخر من الأمسيات — لأن « كيف » الآلة ظل ينخفض ، وكذا « كم » الحشد — تتوقف الحركة فجأة فى عزلة تامة .

هذا هو تقريباً مصير كل الأفكار التى تتحول إلى آلات ذات محركات مسرحية ، تسمى عامة : مأساة ، أو ملهاة ، أو دراما ، أو أوبرا الخ . . . . إعداد المأساة للتمثيل ليس إلا إعداد سهرة . . . . لكنها ، حقا ، طريقة ممتازة لمخاطبة ثلاثة آلاف شخص مجتمعين ، من غير أن يتجنبوا ، بأى حال من الأحوال ، الاستماع إلى ما يقال لهم . . . . وعندما تنتهى السهرة ، تكون ثلاثة آلاف من الأفئدة قد امتلأت بأفكاركم : أو ليس هذا اختراعا رائعا؟

هاكم مضمون ما كان على أن أقوله للأفئدة ، فى الرابع والعشرين من أكتوبر ١٨٢٩ : يجب إيجاد حل لمشكلة بسيطة . ها هى ذى :

هل يفتح المسرح الفرنسى صدره للمأساة الحديثة التى ينتج عن : فكرتها لوحة عريضة للحياة ، بدلا من تلك اللوحة الضيقة المحصورة فى « كارثة » قصة ما ؛ وعن تأليفها ، طباعاً لا أدوارا ، ومشاهد هادئة خالية من الدراما ممزوجة بمشاهد هزلية ومأساوية ، وعن تنفيذها ، أسلوب أليف ، هزلى أو مأساوى ، بل وحماسى أحيانا ؟ .

(. . .) تتقدم المجتمعات . وحركة التقدم اليوم من السرعة بحيث رأى ابن الثلاثين قرنين متعارضين ، عمر كل منهما عشر سنوات ، أحدهما كله

حركة خارجية ، وحرب وغزو ، وقسوة ،وقوة ، ومجد لكنه بلا حياة ، كما لو كان بارداً من الداخل ، ويكاد يكون بلا تقدم فى الشعر والفلسفة والفنون ، ولنقل إنه لا يظهر إلا حركة انتقالية منها ، والآخر ثابت ، عديم النشاط من الخارج ، بسيط ومتردد فى أفعاله ، عن غير قصد . بلا رونق فى وقائعه . لكنه مضطرب ، ينهشه من الداخل عمل ذهنى رائع ، وتحمس يكون بلا مثيل فى التاريخ ، ويحمل فى نفسه شيئا أشبه بالفرن الملتهب الذى تنصهر فيه ، وتعد . وتصب ، وتتلاحم جميع الأفكار ، فى كل أشكالها وشتى قوالبها وجميع نظامها القرن الأول يشبه الجسد تماما . أما الثانى فيشبه الروح . وكيف لا يخرج من المشهد المزدوج شىء أشبه بجنس جديد من الأفكار ؟ .

(Lettre à Lord sur la soirée du 24 oct. 1829)

ربما كان عبث النظريات الأدبية هو أكثر الأشياء عبثا . مازلت أندهش لوجود أناس استطاعوا أن يؤمنوا ، عن حسن نية . يوما كاملا ، بدوام القواعد التى كتبوها .... لا وجود لمعلم أو مدرسة فى الشعر . المعلم الوحيد هو ذلك الذى يتنازل ويولد الانفعال الخصب فى الإنسان ، ويخرج الأفكار من جباهنا التى تنكسر أحيانا من جراء ذلك .

(Préface de Chatterton)

الفريد دى موسيه

الفريد دى موسيه De Musset (١٨١٠ — ١٨٥٧) شاعر فرنسى ، أقسم ألا يعد شيئا للمسرح ، بعد أن قوبلت « الليلة الفينيسية » "La Nuit Vénitienne" بالصفير . كتب موسيه « مشهد من المقعد » (١٨٣٢) "Un Spectacle dans un Fauteuil" وهو كتاب مؤلف من « الكأس والشفاه » "La Coupe et, les lèvres" و « بماذا تحلم الفتيات ؟ » "A quoi rêvént les Jeunes filles" ، ثم نشر على التوالى فى « لايفودى دوموندى » و « اندريا دل سارتو » "Andréa del Sarto" « نزوات ماريان » "Les Caprices de Marianne" وكتب « فونتازيو » "Fantas io" و « لا لهو مع الحب » "On ne badine pas avec L'amour" و « لورنزاتشيو » "Lorenzaccio" و « باربيرين » "Barberine" و «الشمعدان» "Le Chandelier" و « لا ينبغى الجـــزم بشىء » "Il ne faut Jurer de rien" « ونزوة » "Un Caprice" و « لابد من أن يكون الباب مفتوحا أو مغلقا » "Il faut qu'une porte soit ouverte au fermée" و«لويزون» "Louison" و « بيتين » "Bettine" و « كارموزين » "Carmosine" و « لا يمكن أن يفكر المرء فى كل شىء "On ne saurait penser à tout" .

كثير من هذه المؤلفات ، سواء أكانت أمثالا سائرة أم مسرحيات ، يعد الآن من بين الأعمال الكلاسيكية فى الريبرتوار العالى ، ولم يضارع أسلوب موسيه أبدا .

فضلا عن أن موسيه خص الفن والأدب بدراسات طويلة : «خطابات روبويه وكوتونيه» "Lettres de Dupuis et Cotonet" و « عن المأساة » "De la Tragèdie" و « كلمة عن الفن الحديث » "Un mot sur L'art moderne"

***

كنت وحيداً ذات مســـاء . فى « التياتر فرنسية » ،
أو كدت أ كون وحيدا ، لم يلق المؤلف كثيراً من النجاح
لم يـكن سوى موليير ، ونحن نعرف
أن هذا الأخرق الـكبير ، الذى كتب «السيست» ذات يوم .
كان جاهلا بهـــذا الفن الجميل ، فن إمتاع التفـكر ،
وتقديم الخاتمة الناضجة فى الوقت المناسب .
حمداً لله . لقـد انتهج مؤلفونا منهجـاً آخر . .
نحن نفضـل أية مسرحية تتمشى مع «الموضـة»
وتدور قصتها ، وقـــد عقدت ولفت فى شراشر ،
كاللغز حول الصفارة .

كنت أستمع ، بالرغم من ذلك ، إلى هذا النغم البسيط ،
وأعجب بالطريقة التى ينطق بها العقل الرشيد العبقرية .
وأعجب بما أبداه هذا الرجل العزيز النفس ، وإن كان ساذجا ،
من حب للحقيقة القاسية .

ومعرفة عظيمة حقة بشئون هذا العالم ،
ومرح قوى ، به من الحزن والعمق
ما يحتم على من يضـحك منه ، أن يبـكى له .
وكنت أسائل نفسى : هـل يـكفى الإعجاب؟
هـل يـكفى أن يجىء المرء ، ذات مسـاء مصـادفة ،
ويسمع فى أعمـاق نفسـه صرخـة من الطبيعـة ،
ويـكفـكف دمعة ، ويرحل هكذا ،
أيا كانت الحال ، دون أن يكترث للأمر ؟ .
كنت أفـكر أيضا (هكذا يذهب الفكر) .

كنت أفكر أيضاً (هكذا يذهب الفكر) .
فى أن الصراحة القديمة ، ما دامت قد هجرت إلى هذا الحد ،
معروقتنا وفكرنا الساخر ،
قد تحمل فى النهاية على الاعتقاد بأننا بلا قلب .
وفى أن هذه الوحدة التى أحاطت بموليير
كانت شقاء محزناً مخجلا ،
وفى أن ما زال هناك ، كما تقول الأغنية ، وقت كاف
للخروج من هذا القرن أو التغلب عليه ؛
ثم نقارن هذا المسرح الموحل
والعار المروع الذى انحدر إليه الإلهام ؟
الجبن يقيدنا ، ويذهب البله قائلين
إن كل شىء قد تم الآن ، تحت هذه الشمس العجوز .
وكأن عيوب أمة الإنسان
لا تعود إلى الشباب كل عام ، وكل أسبوع .
لقرننا أخلاقه ، وبالتالى حقيقته ،
ومن يجرؤ على قول هذا ينصت إليه دائماً .
آه ! قد أجرؤ على الكلام ، لو ظننت أننى أقول الحق ؛
قد أجرؤ على التقاط سوط الهجاء ،
وألبسه السواد ، هذا الرجل ذو الأشرطة الخضراء ،
الذى كان يغضب فيما مضى لبعض الأبيات الرديئة ؛
لو أن هذا الرجل عاد اليوم إلى باريس ، المدينة الكبرى ،

لوجد فيها إثارة لغيظه ، شيئاً أفضل
من امرأة قبيحة وقصيدة سيئة .
يا أستاذنا جميعاً ، إذا كان قبرك قد أغلق ،
فدعني أبحث في رمادك الذي دبت فيه الحياة لحظة
عن شرارة واحدة ، وإني لمقلدك ،
قل لي بأية لهجة كانت الحقيقة ،
حبك الوحيد ، تتحدث على لسانك الجرىء .
ولكي أجعل الناس يصغون إليّ ،
سأتسلح بالشجاعة والثورة إذا أعوزتني العبقرية .
« سهرة ضائعة » (Une Soirée Perdue)

***

عن المأساة

لا تخص قواعد المأساة إلا من ينوي كتابة المأساة ، ولكن الرغبة في كتابة مأساة بلا وحدات تعادل تقريباً الرغبة في بناء بيت بلا حجارة . يمكن أن تكون المسرحية الخالية من الوحدات جميلة جدا ، يمكن أن نجد فيها ألف سحر ، وأجمل أبيات الشعر في العالم ، بل يمكن أن نطبع لافتة تشير إلى أن هذه المسرحية مأساة ، لكن ، حمل الناس على تصديق هذا شيء آخر ، اللهم إلا إذا قلدنا هذا الراهب الذي كان يلقي قليلا من الماء على فروج في أثناء الصوم ، ويقول له « أعمدك سمكة » .

إذا كانت القواعد عقبات خلقت دون داع لزيادة الصعوبة ، فإن تعذيب المؤلف وإجباره على الإتيان بحركات بهلوانية قد يكون فعلا صبيانيا من

السخف بحيث لا يحتمل ألبتة أن يكون بعض المفكرين أمثال سوفوكليس ، ويوريبيدس ، وكورنى ، قد ارتضوء . ليست القواعد إلا نتيجة الحسابات الخاصة بطرق الوصول إلى الهدف الذى يتطلع إليه الفن . وهى أسلحـة ، ووصفات ، وأسرار ، وروافع ، بدلا من أن تكون عوائق يستخدم المهندس المعمارى العجلات ، والبكر ، والهياكل الخشبية.أما الشاعر فيستخدم القواعد. وكلما روعيت بدقة واستخدمت بقوة ، كانت عظيمة الأثر متينة النتائج ؛ حذار إذن من إضعافها ، إذا كنتم لا تريدون إضعاف أنفسكم .

(. . .) إذا عادت المأساة إلى الظهور فى فرنسا ، فإنى أجرؤ على التقدم بهذا القول : يجب أن تبدو أكثر تهذيباً ، وصرامة ، وقدما ، عما كانت أيام كورنى وراسين . وفى كل التغيرات التى خضعت لها المأساة ، فى كل التطورات والمفاسد التى انحدرت إليها، كان هناك ميل إلى الدراما.عندما اقترح مارمونتيل تغيير الديكور فى كل فصل ، عندما تجرأت الانسيكلوبيديا وقالت إن مسرحية بيفرلى الإنجليزية فيها من المأساوية مثلما فى أوديب ، عندما أراد ديدوره أن يثبت أن مصائب الرجل البسيط يمكن أن تثير الاهتمام مثل مصائب الملوك تماما، بدا كل ذلك وكأنه تدهور وانحطاط،فى حين لم يكن سوى مقدمة للرومانسية. اليوم ، تجنست الدراما بالجنسية الفرنسية ؛ نحن نفهم جوته وشكسبير كما نفهم مدام دى ستال تماما؛صحيح أن المدرسة الجديدة لم تنتج بعد إلا بعض المحاولات، وأن غلواءها الثورى ذهب بها بعيداً بعض الشىء ، على حد قول موليير ، لكننا سننتج فيما بعد أحسن مما أنتجنا ، وينتهى الأمر.لهذا السبب بالذات — أننا تبنينا الدراما — يخيل إلىّ أن على المأساة أن تعود إلى طابعها القديم باعتزاز ، أكثر من ذى قبل ، إذا أرادت أن تولد وتحيا مرة أخرى . منذ أيام فولتير ، تكاد تكون دائماً حجة أو لونا من الموضوعات يتدرب المؤلف بواسطته على شىء مختلف تماما ، وغالبا ما كان يتدرب على هدم المأساة ذاتها . وعندما عمدت الرومانسية إلى الظهور ، دخلت فى المأساة لتنخرها كالدودة فى

الثمرة الناضجة ، وهناك من بين الناس من يظن أن الثمرة قد جفت أو تعفنت .
وإذا أرادت مليومين أن تعاود الظهور على مسارحنا فعليها أن تغسل جراحها.

ألا يكون جميلا أن نحاول أن نعرف ما إذا كانت المأساة الحقة تستطيع أن تنجح أم لا فى أيامنا هذه ، وأقصد بالمأساة الحقة ، لا مأساة راسين ، وإنما مأساة سوفوكليس ، بكل ما فيها من بساطة ومراعاة دقيقة للقواعد .

لم لا نعالج موضوعات جديدة ، ليست معاصرة أو قريبة جدا منا، لكنها فرنسية وقومية ؟ يخيل إلى أننا قد نحب أن نرى على مسارحنا بعضا من أبطال تاريخنا القدامى ، دويكلان ، أو جان دارك ، وهى تطرد الإنجليز ، كما يخيل إلى أن لملابس الحرب التى يرتدونها ما للمعطف والتونيك من جمال .

ألا يكون عملا جريئاً — لكنه يستحق الثناء — أن نطهر المسرح من هذه الخطب اللامجدية ، وهذه القصائد الفلسفية ، وهذه التأوهات الغرامية ، وعرض اللغو الذى تزدحم به مسارحنا، وأن نبعث بهذا السقط للقاء ماركيزات موليير ، ومقاعد الكونت دى لوراجيه ؟ .

لم لا نتخذ شعاراً لنا هذا البيت الذى كتبه شينيه البيت الذى استخدم كملخص لفكرة الرومانسية ، والذى يمكن أن يطبق حقا على نهضة المأساة :

« لنضع الأفكار الجديدة فى أبيات قديمة » ؟

ألا يكون تجديداً عظيما أن نوقظ عرائس الشعر اليونانى ، ونجرؤ على تقديمها إلى الفرنسيين فى عظمتها الوحشية ، وفظاعتها السامية ؛ يقول أرسطو : « المصائب التى تلم بالأصدقاء أو من لا يعنينى أمرهم ليست مأساوية ، الأم التى تقتل ابنها ، والابن الذى يذبح أباه ، والأخت التى توشك أن تذبح أخاها، تلك هى بعض موضوعات المأساة » وهى ليست بالقصائد الغزلية كما نرى .

ألا يكون غريبا أن نرى الدراما الحديثة ، التى غالباً ما تظن أنها مروعة

عندما تـكون مضحكة فحسب ، فى شجار مع عرائس الشعر هذه ، نافرة لا تلين ، كما كانت أيام آثينا الجميلة ، عندما كانت الأوانى الفلزية ترتج لسماع صوتها ؟ .

ألم يحن الوقت بعد لـكى نثبت أن المأساة شيء يختلف عن تمثـال يانى الشعر، ونبين ، فى نهاية الأمر ، أن الشخصية تستطيع أن تفعل شيئاً وهى تتكلم، وتمشى بالحذاء العالى .

ألم يحن الوقت بعد لإعادة صرامة الأسلوب إلى الموضوعات الجادة، والتخلى عن « الدورة » فى الـكلام ، تلك الطريقة المفخمة التافهـة التى تلف وتدور حول الفـكرة ؟ أو ليس من السمو إذن أن نقول مثلا ، «يضرب رجل بسيفه» بدلا من « يهلك أحد الأنام بحسامه» ؟ احتقر القدماء هذا الخجل، أما كورنى فلم يتحدث على هذا النحو .

تلك هى الأسئلة التى قد أجرؤ على توجيهها إلى الـكـتاب الذين لهم بيننا حظوة يستحقونها ، إذا حملتهم — كما هو محتمل — موهبه الفنانة الشابة التى تضع الريبرتوار القديم فى المقام الأول اليوم ، على كتابة دور لها[1] .

De la tragédie Apropos des débuts de Mademoiselle Rachel, 1838

(١) راشيل .

تيوفيل جوتيه :

تيوفيـل جوتييه Gautier (١٨١١ — ١٨٧٣) كاتب فرنسى أسس مدرسـة « البارناس » ، وكان رائداً للحزب الرومانسى، وقائداً لذوى الصدريات الحمر فى معركة «هرنانى»، أكد جوتييه إيمانه بالفن للفن فى مقدمة « مودموازيل دى موبان » (١٨٣٥) Mlle de Maupin ، ثم أخذ ينفصل عن الرومانسيين . نشر جوتييه الناقد مقالات عـدة فى « الموند دراماتيك» و «فيجارو» و «لابريس» و «المونيتور أونيفرسال» و « الجازيت دى بارى » ... (ونشر أيضاً تاريخ المسرح الفرنسى منذ خمسة وعشرين عاماً (١٨٥٨) Histoire dramatique en Frauace depuis 25 ans »

و « صور وذكريات أدبية » Portraits et souvenirs littér-aires » و وكتابا بعنوان « أساتذة المسرح الفرنسى ، من روترو إلى دوماس الابن » .

« Les Maîtres du Théâtre francais, de Rotrou à Dumas fils, »

* * *

العرض الأول -لهرناني-

٢٥ فبراير ١٨٣٠ أما زال هذا التاريخ ، العرض الأول « لهرناني ، مكتوباً بأحرف من نار فى أعماق ماضينا . كانت هـذه الأمسية حداً فاصلا فى حياتنا . ففيها تلقينا الدفعة التى مازالت تدفعنا بعد طيلة هذه السنين ، والتى ستبلغ بنـا نهاية المطاف . انقضى وقت طويل منذ ذلك الحين ، وما زال افتتاننا هو هو . نحن لم نقلع عن شيء من حماسة شبابنا ؛ وكل مرة يرن فيها صوت البوق السحرى تنتبه مثل جواد القتال العجوز المتأهب لخوض المعارك القديمة من جديد .

... كانت الضجة المنذرة بالعاصفة تدوى فى الصالة ، وكان وقت رفع الستار قد حان: وربما بلغ الأمر (بالمتفرجين) حد التشابك بالأيدى قبل العرض ، لاحتدام الجدال فى كلا الجانبين . وأخيراً دوت الدقات الثلاث ، وانثنى الستار ببطء ، ورأينا فى حجرة نوم من طراز القرن السادس عشر ، يضيئها مصباح «لمبة» صغيرة دونا جوزيفا دوارتى — وهى عجوز تلبس السواد ، ويزين الجزء الأسفل من ردائها خرز أسـود على طريقة إيزابل الـكاثوليـكية — وهى تنصت إلى الطرق الذى يطرقه على الباب السرى العاشق الذى تنتظره سيدتها .

« أيكون الخفى ! » هو بعد ؟ لاشك فى أن الصوت آت من السلم .

بدأت المعركة. فهذه الكلمة الملقاة بلامبالاة فى البيت الثانى، هذا «التعدى» (enjambement) الجرىء ، بل والوقح ، بدا وكأنه سياف محترف سلتا باديل أو سكورو نكونـكولو ، ذاهب ليضرب المذهب الـكلاسيكى على أنفه ويدعوه إلى المبارزة .

(...) قد يكون من الصعب أن نصف الآن — بعد أن اعتادت الأذهان النظر إلى الأشياء الجديدة التى بدت آنذاك وكأنها همجية صرفة ، على أنهـــا

مقطوعات كلاسيكية ، إذا جاز هـذا التعبير — الأثر الذى خلفته فى المستمعين هذه الأبيات الفريدة ، القوية ، ذات المشية الـكورنيلية والشـكسبيرية فى آن واحد ، وأبيات تعرض الفـكرة أو الواقعة عرضاً غريباً (...) . كيف نتصور أن بيتا مثل هذا :

« هل حانت الثانية عشرة مساء ؟ ستحين بعد قليل » .

آثار العواصف وأن القتال استمر ثلاثة أيام حول نصف البيت هذا !

(« Ecrivains et artistes romantiques », Article paru dans le Bien Public, 1872).

جيلبير دى بيكسيريكور :

ر . ش جيلبير دى بيكسيريكور De Pixerecourt (١٧٣٣ — ١٨٤٤) كاتب مسرحى فرنسى دافع عن الميلودراما ولقب بـ « كورنى البولفار » . نذكر من بين مسرحياته « فيكتور أو ابن الغابة « Victor ou l'enfant de le forét » « قصر الإبنان » La château des Appenins و « بيزار أو غزو بيرو » «Pizarre ou la conquête du-Pérou» و « كلب مونتارجى » « Le Chien de Mentargis » « ولا تود أو خمسة وثلاثين عاما فى السجن » Latude ou trente-cinq ans de captivité الخ ...

كان هذا المؤلف يقول « إنى أكتب من أجل الذين يجهلون القراءة » ويولى الإخراج والأداء عناية خاصة .

* * *

مسرح جديد

منذ قرن ونصف قرن، قدم موليير ورينيار وديتوش الروائع للملهاة، وقدم كورنى وراسين وكربيون وفولتير الروائع للمأساة . ومنذ ذلك الحين، لم يعمل المؤلفون إلا على الالتقاط ، باستثناء بعض الحالات النادرة . كان كل شىء قد قيل وتم .

كان لابد إذن من خلق مسرح جديد .

ألقيت بنفسى فى مهنة المسرح الشائكة بأفكار دينية صادرة عن العناية الإلهية ومشاعر أخلاقية .

درست أعمال مرسييه وسودين ، وأدركت أن النجاح فى المسرح يتطلب أولا وقبل كل شىء اختيار موضوع مسرحى أخلاقى . لابد ، بعد ذلك ، من حوار طبيعى وأسلوب بسيط حق ومشاعر رقيقة . لابد من الأمانة والتعاطف ومزج المرح بالاهتمام مزجاً حسناً . لابد من الإحساس ومكافأة الفضيلة مكافأة عادلة وعقاب الجريمة . خلاصة القول ، لابد من كل ماينقص مؤلفينا المحدثين المتكبرين ، وإن كانوا يفتقرون إلى القلب والروح والشعور . قلت يفتقرون بالمعنى الذى أفهم به المسرح فقط : أى إن الجمل كل شىء بالنسبة لهم . كل الشخصيات الحديثة صبت فى ذات القالب ، لا بساطة فيها أبداً ولا مرح : الوزير والفلاح والجندى والخطيب شخص واحد ، يخيل إلىّ (وأنا أستمع إليهم) أننى أسمع دائماً ، وبلا انقطاع ، أستاذاً فى البيان أسلوبه صحيح ، وغالباً مايكون فياضاً مزدهراً ، لكن لغته واحدة فى كل مكان . ماهذا بمسرح ، لأن المسرح فى نظرى ليس إلا تصويراً صحيحا وحقيقيا للطبيعة .

... لايمكن أن يكون المؤلف المسرحى مطيعا قدر الكفاية فى أثناء البروفات ، لكى يهذب أسلوبه (بالمعنى المسرحى للكلمة) ، ويحارب الكلمات ، لأننى لاحظت باستمرار ، خلال أربعين عاما ، أن الجمهور يتعلق بالكلمات أكثر مما يتعلق بالأشياء . وكثيراً مارأيت مؤلفات أكثر من عديمة القيمة تنجح فى اليوم الأول ، بلا مراء ، وتموت بعد ذلك جوعا فى العرض الرائع ، فى حين رأيت مؤلفات أخرى مخاطرة تقابل بالصفير فى العرض الأول ، وتستميل الجميع شهورا متتالية بعد إدخال التصحيحات المناسبة عليها .

(خواطر أخـــيرة عن المليودراما (« Dernières réflexions sur le mélodrame »))

«الأبله» ضرورى فى المليودراما ، شأنه شأن الطاغية تماما . ولقد اعترف علماء البيان بأن محاكاة الطبيعة محاكاة أكثر أو أقل كمالا ، تجعل العمل الفنى أكثر أو أقل كمالا . وهناك حقيقة أخرى نعترف بهـا بشجاعة ، بحيث يمكن

أعتبارها بهديهية : وهى أن الطبيعة أغنى بالبله منها بالأبطال . تقـرر إذن ، فى الواقع ، ونوكد ، أنه لابد من البـله والأبطال فى المليودراما ، مرآة العالم. ونتقدم بمبدأ آخر معترف به أيضا : وهو أن أجمل الأشياء ينشأ عن التناقض . إذن ، كلما كان الأبله أبله كان البطل بطلا . وهذا هو مايبدو أن أوائل كتاب المليودراما لم يحسوا به بقدر كاف .

الجهل والبلاهة والتـكبر ، هـذه هى صفات الأبله . والمزاح والنـكتة المبنية على الجناس والدعة والشتائم والأقوال الساذجة عناصر حديثة . عندما يكون وحيدا ، يجب أن يكون شرها جبانا . وعنـدما لايكون وحيدا ، لايأ كل ؛ بل يتفلسف ؛ وبالتالى يثرثر . سيظهر كل النكات التى يمكن أن تتضمنها أحاديث الطاغية ، ويعلق تعليقا لاذعاً على كل جملة عاطفية ، ويجيب بقول أبله على كل الأسئلة . ولـكى يضفى شيئا من القوة على إلقائه . سيدخل عليـه بعض الشتائم الخفيفة . مثل « ألف قنبلة » إذا كان عسكريا ، أو « Sapejeu » إذا كان مدنيا . كما يجب أن تنفى كلمة « goddem لعنة الله » — من المسرح الفرنسى . لندع لله شأن لعنة جيراننا فيما وراء البحار . وعلينا ألا نقلدهم .

(Id.)

ألكسندر دوماس الأب :

سبق نجاح الدراما التي كتبها ألكسندر دوماس الأب Dumas Père (١٨٠٢ — ١٨٧٠) « هنري الثالث وبلاطه » Henri III et sa cour (١٨٢٩) نجاح « هرناني » بقليل بعدها ظل المؤلف يستمد موضوعاته المسرحية من التاريخ: « أنتوني » Antony و « شارل السابع Charles VII » ثم « برج نيل » La Tour de Nesle و « دون جـــوان دي مارانا Don Juan de Marana » و « كين » Kean ، ثم أعد دوماس رواياته ذاتها للمسرح وبنى مسرحه الخاص ، المسرح التاريخي ، حيث مثلت مسرحياته « الملكة مارجو » La Reine Margot و « مونت كريستو » Mont-Cristo و « شباب الفرسان La Jeunesse des Mousquetaires » الخ ... وكتب في باجيكا مذكراته المثيرة .

***

. . . يخلف لنا التاريخ بعض الوقائع ؛ إنها ملك لنا بحق الميراث ، ملك للشاعر ، ولا جدال فيها : فالشاعر يبعث برجال الماضي من مرقدهم ، ويلبسهم ثيابهم ، ويحرك فيهم عواطفهم التي يزيدها أو ينقصها حسب الدرجة التي يريد أن يبلغ بها « الدرامية » (Le dramatique) لكن ، لنحاول نحن وسط مجتمعنا الحديث وتحت الفراك المصطنع القصير الذي ترتديه أن نعرى قلب الإنسان . لن نتعرف عليه ، فالشبه بين البطل والصالة سيكون كبيرا ، والمجانسة وثيقة جـداً ، والمتفرج الذي سيتتبع عند الممثل تطور العاطفة سيرغب في وقفها حيث وقفت به هي . وإذا تعدت قدرته هو على الإحساس والتعبير ،

لن يفهمها ، وسيقول : « هذا غير صحيح لأنى لا أحس به عندما تخوننى المرأة التى أحبها . لاشك أنى أتألم، نعم ، بعض الوقت ، لكنى لا أطعنها بخنجر أو أموت . والدليل أنى هنا » ثم يأتى الاعتراض على المبالغة والميلودراما ، اعتراض يطغى على تصفيق هذه الحفنة القليلة — الأحسن أو أسوأ تنظيما من الآخرين التى تحس أن العواطف واحدة فى القرن الخامس عشر والتاسع عشر ، وتشعر أن القلب ينبض بنفس الدم الحار سواء كان تحت فراك من القماش أم تحت صدرية من الصلب .

(Antony, IV, 6, 1834).

ويلسون:

هوراس — هيمان ويلسون Wilson (١٧٨٩ — ١٨٦٠) مستشرق إنجليزى نشر « قاموسا » فى اللغة السنسكريتية (Sanscrit) وترجم بعض المسرحيات الهندية .

• • •

المسرح فى الهند

يجد المؤلف المسرحى تحت تصرفه عدداً معينا من العناصر والانفعالات والوسائل . يقسم الناقد هذا العدد بطريقة علمية جدا إلى فئتين : « الباڤاس » Bhavas » والرازاس » Rasas الباڤاس هى بعض من أحوال الروح والجسد تؤدى إلى بعض التغييرات فى تكوين الشخصية وفكرها . إنها بمعنى الكلمة تغييرات ذهنية وجسدية تنقل إلى المتفرجين الانفعال الذى تخضع له الشخصية . وعندما يكون هذا التغيير أمراً معتاداً مستمرا ، نجده يغير الإنسان تغييراً كاملا شاملا ، ويصبح جزءاً من حياته ، وميلا وحبا وضرورة ويتحول إلى « رازاس » (. .)

يمكن أن يكون « الباڤاس » دائما كما يمكن أن يكون انتقاليا . ويحتوى « الستايج باڤا Sathaije أو الانفعال الدائم المستمر على تسعة أنواع . ويحتوى الفيابارى باڤا Vyabhari على ثلاثة وثلاثين نوعاً . هذه الانفعالات الوقتية أو ملامس الإله الدرامية ، وهذه الفروق فى مجموعة الألوان التى يستخدمها الشاعر هى : النشوة والتأتأة والاندفاع والخاتمة والتعب والمرض والتملك الشيطانى والإفراط فى المتعة والجوع والعطش واللهو وتركيز الفكر والرغبة فى النوم والتردد فى الفعل ، وأخيراً ، الموت .

(. .) بعد أن رتبوا انفعالات الدراما أخضع الهنود أبطالهم وبطلاتهم لنفس الإعداد العضوى إذا جاز هذا التعبير . (. .) هناك ثمان وأربعـون طريقة لوجود البطل ، وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى الثمانيـة والأربعين قسما تلك ، من مختلف النواحى التى يضفيها عليها الخلود أو الحياة المحـدودة أو الأصل السماوى ، وجدنا مائة وأربعة وأربعين قسما منها (. .) ها كم تحايل البطلة كما يفهمه شاعر السنسكريتية : لا بد لها من عشرين « اننـكاراس » anankaras (سحر النساء وإغراؤهن) (١) الجمال ، (٢) الشباب ، (٣) التألق، المزاج المعقول ، (٥) الإخلاص . لا بد من أن تعبر ، المرة تلو الأخـرى ، عن الحركة الأولى للنفس التى تستيقظ وتبحث عن الحب ، وازدياد الانفعال ، والذوبان ، والشحوب ، والاحمرار المفاجىء ، ووثبة القلب الذى يستسلم لسيده والمرح الممزوج بالسخرية الذى يقلد حركات العاشق ومساعيه واحتجاجاته ، والتعبير عن الرغبة الذى تفصح عنه النظرة ورجفة الصوت ، وارتباك الحركات ، ونسيان العالم ، والسهو ، والحلم الذى يسببه الهوى ، وإهمال الذات ، وعدم تماسك الأفعال ، ونسيان كل شىء خاصة الزينة ، والشك ، والاضطـراب ، والغضب الممزوج بالحنان والغيظ الممزوج بالفرح ، والتعبير الصامت عن الحب المتبادل ، والتظاهر برفض غزل المحبوب ، والتواضع والخجل اللذين يخفيان أعنف الرغبات فى أعماق النفس ، وأخيراً تفتح الروح والحواس ، واللحظة السعيدة التى يزدان فيها المرء بالسعادة التى يهبها والسعادة التى يتلقاها . . .

يتـكلم البطل لغة البراهمة وتستخدم البطلة البراكريت الخالص وعلاقتـه بالسنسكريتية هى نفس العلاقة التى توجد بين اللغة الإيطالية واللغة اللاتينية . أما خادماتها وصديقاتها فيتحدثن بلغة أكثر عامية أصلها البراكريت، ويتحدث الباعة والشخصيات الدنيا بنوع من اللغة الإقليمية .

(De l'art dramatique chezes hindous in Blackwood's Magazine, 1827)

آدم ميكيفتش :

عرض آدم ميكيفتش Mickiewicz (١٧٩٨ — ١٨٥٥) الشاعر البولندي مؤلف مسرحية « الأسلاف » نظرياته المسرحية فى كتاب بعنوان « دروس فى الأدب Cours de litterature » نشره بالفرنسية فى باريس . درس آدم ميكيفتش فى « الكوليج دى فرانس » يتعلق الدرس السادس عشر من الكتاب المذكور عن الأدب الصقلبي (١٨٤٣) بالمسرح . وفيه يميز المؤلف تمييزاً واضحا جداً بين وجهى الدراما : التمثيل والخلق .

. . .

عن الدراما الصقلبية

فى بداية كل عصر ، تختار الكلمة الملهمة العبقريات لتحرك هذا العصر . لكن الأغلبية تظل جامدة فترة طويلة عندئذ ، يستخدم الفن كل الوسائل المتصورة : يلجأ إلى المعمار والموسيقى ، بل والرقص ، ليحيى هذه الأغلبية . لكن الفن ينتهى إلى الزوال ، إذا ما انحدر إلى مستوى المهزلة أو التهريج . يجب أن تجمع الدراما ، بأرفع وأوسع ما فى هذه الكلمة من معاذ، كل عناصر الشعر القومى الحق ، كما تعبر المنشأة السياسية فى أمة ما عن شتى الاتجاهات السياسية فيها .

(. .) من هنا جاءت الصعوبة الكبرى فى سبيل خلق الدراما الصقلبية ، الدراما التى يمكن أن تجمع عناصر الشعر القومى كافة ، ذلك أنه ما من مكان ظهرت فيه هذه العناصر بمثل هذه الكثرة وهذا التنوع . يجب أن تكون مثل هذه الدراما غنائية ، ويجب أن تذكرنا بنغمات الأغانى الشعبية الرائعة ؛

يجب فى الوقت نفسه ، أن تسمعنا القصص التى نرى نماذجها الكاملة فى شعر صقالبة الدانوب وشعر الصرب وسكان جبل شرنوجورا ، وتنقلنا إلى عالم ما وراء الطبيعة .

نذكر الآن الطريقة الشاعرية التى تتخيل بها الشعوب المختلفة عالم ما وراء الطبيعه ، والطرق المختلفة التى تتقرب بها منه وتتصل به . قلنا إن جنس الصلت وهب القدرة على « ازدواج الرؤيا » تسود هذه الظاهرة القصائد الصلتية القديمة ، وتلهم أحيانا الإبداع الشعبى فى أحدث العصور . وقلنا إن الجنس الجرمانى — وهو جنس له عديد من الصلات بالجنس الصلتى — وهب قدرة خاصة على الاتصال بالأرواح . ونعرف حكايات الأرواح التى جاءت فى الأساطير الدينية وقصص الظواهر المغنطيسية هذا وآمن الشعب الصقابى خاصة بوجود ما يسمى بعصاصى الدماء ، بل فسر فلسفيا نظرية الإيمان بهم (..)

لكن هذا الإيمان بالمعنى الفلسفى للكلمة ، ليس إلا إيمانا بفردية العقل البشرى وفردية الأرواح عامة . ولا نجد عند أى شعب إيمانا أقوى من هذا . لذا ، لن تتمكن أية نظرية تقول بألوهية الكون من مد جذورها فيه ، لأن الغريزة القومية تلفظها .

(..) إذن ، لخلق الدراما التى يمكن أن تعترف طبقات الجنس الصقلبى كافة ، والشعب الصقلبى بأنها قومية ، يجب ، كما قات ، أن نهز الأوتار المختلفة كلها ، وتجوب السلم الشاعرى كله ، ابتداء من الأغنية حتى الملحمة .

(..) لكن خلق الدراما لا يكفى ، إذ يتعلق الأمر بتنفيذها . يجب ألا نأمل فى تنفيذ الدراما الصقلبية فى المستقبل القريب ، لأنه ما من مسرح قد يكفى حتى لتمثيل « الكوميديا غير الإلهية »[1] . ومع ذلك ، يمكن تمثيلها

---

(١) دراما بولندية [كراسنسكي] .

جزئيا إذا تخلينا عن العادات الحالية للدراما . ولا بد من أن ندخل فيها الشاعر نفسه . يجب أن يلقى الشاعر السرد وهو يؤلف جزءاً أساسيا من هذه الدراما على الجمهور . على أن تصحبه بعض الصور البانورامية . أخيرا ، يمكن أخذ الجنة والنار من تصوير الأوبرا الحالى لهما . المعمار المسرحى الحالى عامة متأخر كثيراً عن الحركة المسرحية . ففى فرنسا ، السيرك الأولمبى هو المكان الوحيد الذى يمكن أن تقدم فيه عروض المسرحيات الجادة . يمكن أن تمثل على خشبته بعض مشاهد من حياة بطولية مضطربة وإظهار الجماعات التى تؤثر فى الحياة الاجتماعية الآن .

يحتمل أن ينتظر الجنس الصقلبى طويلا قبل أن ينفذ الدراما الخاصة به . سينتظر أولا اكتمال الفنون التى تستخدمها الدراما ، مثل المعمار والرسم واللعب بالأضواء الخ . . . التى تبدو الآن على أنها وسائل بانورامية . ويجب أن تستخدم هذه الدراما ، فيما بعد ، كل الوسائل لتحيى تاريخ الأزمنة القديمة. وبينما نحن فى الانتظار ، يجب أن ينسى الشعراء الصقالبة الذين يبدعون الدراما المسرح وخشبته كلية .

(..) عندما لا يقوى إحساس الشاعر بحيث يستحوذ على انتباه كل من يستمع إليه وينقله إلى آفاق خيالية ، عندما لا تقوى كلمته بحيث تصور البنيان وتعمل على تغيير الديكور فى كل لحظة ، عندما يحتاج إلى الاستنجاد بالديكور ومهندسه ، إنما يقدم دليلا إما على عجزه وإما على بلوغ ذوق جمهوره أقصى درجات التدهور . نحن نعرف أن أكثر المشاهد خيالا عند شكسبير كانت تمثل فى أبنية مهدمة لم يكن فيها لا ديكور ولا آلات (..)

لكن للشاعر الانجليزى سحرا يجعل من يقرأ أعماله بمجرد قراءة يرى الأضواء والظلال والأرواح والأبطال والقصور المنبثقة من الأرض ، حتى إن القارىء يجد نفسه ، فى النهاية ، على المسرح ، بين الممثلين .

" Cours de littérature au Collège de France xvIe leçon, 4 avril 1843".

دوماس الابن :[1]

مهنة المؤلف المسرحى

قد يصبح المرء رساما أو مثالا أو موسيقارا بكثرة الدرس ، لكنه لا يصبح مؤلفا مسرحيا . إما أن يكون كذلك فورا أولا يكون أبدا ، كأن يكون أشقر أو أسمر عن غير قصد . انها نزوة من نزوات الطبيعة ، تلك التى جعلت لكم عينا بطريقة معينة حتى تتمكنوا من الرؤيا بطريقة معينة ، ليست على الأقل الطريقة الحقة ، ومع ذلك ، يجب أن تبدو مؤقتا وكأنها الطريقة الوحيدة لأولئك الذين تريدونهم أن يروا ما رأيتموه . يكشف الرجل الذى قدر له أن يكتب للمسرح عن هذه الملكة النادرة جدا ، منذ محاولته الأولى فى مسرحية تهريجية يكتبها للمدرسة أو لغزيلقيه فى أحد الصالونات . إنها علم الضوء والمنظور الذى يمكن الفنان من رسم الشخصية أو الطابع أو الهوى أو فعل من أفعال النفس ، بجرة قلم واحدة .

. . . لا بد من أن يكتب العمل المسرحى دائما ، وكأنه لم يجعل إلا للقراءة . فالتمثيل ليس إلا قراءة بواسطة عدة أشخاص من أجل الذين لا يريدون أولا يعرفون القراءة . يؤكد نجاحه أولئك الذين يذهبون إلى المسرح . ويؤكد وجوده أولئك الذين لا يذهبون إليه . يجعل المتفرج منه شيئا مدويا ، ويجعل القارئ منه شيئا باقيا .

. . . المؤلف المسرحى الذى قد يعرف الإنسان مثل بلزاك ، والمسرح مثل سكريب قد يكون أعظم مؤلف مسرحى عرفته البسيطة .

(Préface a "Un père prodigue") .

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الأول

هنريك إبسن :

هنريك ابسن Ibsen (١٨٢٨ — ١٩٠٦) كاتب مسرحيات نرويجى ، أدار مسرح برجن ، ثم مسرح كريستينا ، وقام برحلات فى ألمانيا والدانمرك ، وقضى أطول فترة من حياته خارج النرويج . كتب إبسن ما يربو على ثلاثين مسرحية جعلته يجد مكانا بين أحسن كتاب الدراما فى القرن التاسع عشر . أفضل هذه المسرحيات فلسفية اجتماعية وهى واقعية أكثر منها غنائيه : « بيت الدمية » " Maison de Poupée " « والأشباح » "Les Revenauts" « وعدو الشعب» "un'Ennemi du peuple", «والبطة المتوحشة» "Le Canard Sauvage" « وهيدا جابلر» "Hedda Gabler" و « سولنس البنـــاء » "Solness le Constructeur" . . . هـذا وافت النظر إلى إبسن كل من لونيه بو وجورج بيتوييف فى فرنسا ، وج . ب . شو فى إنجلترا .

بمناسبة مسرحية (الكاتوجون[1] والسيف)

لمؤلفها كارل جو تسكوف

هناك فروق أساسية بين الدراما الفرنسية الحديثة والدراما الألمانية الحديثة .

يجب أن ترتبط الدراما الفرنسية (نحن نأخذ كلمة دراما هنا طبعا بمعناها الحقيقى عامة أى مسرحية) بالحياة بواسطة بعض الممثلين . ولا يمكن أن توجد إلا على هذا النحو فقط . الدراما كما تخرج من بين أيدى الكاتب الفرنسى

(١) شعر مثني ومربوط بشريط على طريقة القرن الثامن عشر « الترجمة » .

دراما لم تكتمل بعد ، ولا تتفق معفكرتها إلا عندما ترتبط بالواقع عن طريق التمثيل المسرحي . في نظر الفرنسي ، لا توصف الدراما الحديثة بأنها أدب للقراءة ، مثلما لا يقبل فلاحو جبالنا الحديث الشعري إلا إذا بدا في شكل غناء بالتناوب . على عكس ذلك ، يكتب المؤلف الألماني مسرحيته من غير أن يتخيل تصورها المسرحي بصفة خاصة . إذا أمكن تمثيلها على المسرح الذي نشرت فيه كان بها . وإذا لم يتسن ذلك ، يمكن أن تقرأ . ويرى المؤلف الألماني أنه بهذا يرضي متطلبات الدراما ، كما لو كانت قد مثلت تماما . ذلك أن وصف الدراما في ألمانيا بأنها أدب للقراءة يعادل وصفها بأنها أدب مسرحي .

من ثم ، كان من الطبيعي جدا أن يظن الألماني الذي يكتب للمسرح أن عليه أن يدخل في حسبانه اعتبارات تختلف تماما عن تلك التي يدخلها في حسبانه عندما يؤلف عملا مسرحيا لا يرمي إلى هذا الهدف الخاص . هذا الصراع بين فكرته العامة عن الدراما والمتطلبات التي عليه أن يذعن لها ، في هذه الحالة الخاصة ، يظهر في إنتاجه ، ويلقي بالاضطراب في الوحدة التي يصبح العمل الفني بدونها شيئا مستحيلا . وحتى يمسك بالواقع حسبما يظن ، يصف الكاتب الألماني الشخصيات بالطول وبالعرض . وهذا بالذات هو ما يحول دون وصوله إلى غايته ، لأنه يتخطى حدود الدراما . وإذا وضعت المسرحية الفرنسية إلى جانب الألمانية ، بدت في النهاية وكأنها لوحة حية إلى جانب إحدى الصور . في اللوحة الحية ، تبدو الأشكال ببروزها الطبيعي وألوانها الطبيعية ؛ أما في الصورة ، فتبدو لنا الأشكال على أنها كذلك فحسب . وهذا بالذات هو ما ينبغي أن يكون ، لأن الحقيقة البسيطة المجردة لا تنتمي إلى مجال الفن ، بل على عكس ذلك ، إلى ميدان الوهم .

(Lettres de Kristina Trad. La chesnais, 1859- !, Ed, Plon 1930) .

*
* *

سمعت طالبا يسأل آخر بعد عرض مسرحية « وليم تل » :

— كيف سارت الأمور

— على ما يرام ، فالموسيقى رائعة .

— والنص ؟

— أوه . لا يساوى شيئا يذكر . لكن النص فى الأوبرا ثانوى جدا .

تلك هى فكرة شائعة جدا . وأغلب الناس يذكرون ، أنهم عبروا عنها أو سمعوها . وعشاق الموسيقى بالذات هم الذى يقولون ذلك ، ويرون ، بصفة خاصة ، أن الأوبرا تتكون من عنصرين مختلفين : الموسيقى والنص ، وأن أحب هذين العنصرين يستطيع أن يؤتى آثاره ، حتى لو كان الآخر متوسطا . بل إن بعض الغنائيين الحقيقيين يؤيدون هذا الرأى . لذا ، لا يندر أن نستمع إلى أوبرا كاملة فى قاعة للعزف الموسيقى . لا يمكن أن يتنافى شىء مع الصواب أكثر من هذه الفكرة الخاطئة عن معنى موسيقى الأوبرا . وسأسمح لنفسى بالوقوف عند هذه النقطة .

الأوبرا شكل مسرحى يعطى صورة مثالية للواقع بوسيلة تستخدم الشكل والموسيقى . تتكون هذه الوسيلة أساسا ، إذن ، من عنصرين لا يكفى أحدهما لإحداث الأثر المطلوب . كل شكل يكشف عن الفن له حدوده التى لا يمكن أن يمتد إلى خارجها . وللموسيقى ، أساسا ، طابع حماسى . لكن الأوبرا توحد بين هذين العنصرين . ولا يمكن ، بالتالى ، أن تتكشف للعين بوسيلة تخلو من أحدهما

يكمن كمال موسيقى الأوبرا ، إذن ، بالذات ، فى عجزها عن التعبير عن فكرة الملحن الشاعرية . كما أن كمال النص يكمن فى نقصه ، مادام لم يكتمل فى وحدة الموسيقى والشكل . لا بد إذن من وجود انسجام تام بين النص الموسيقى .

فالموسيقى روح الأوبرا . والنص هو الشكل المحسوس الذى يحتويها . ولأننا نجد أنفسنا فى الأوبرا على أرض كل ماهو سام ، نطالب فى هذا المقام بالتوافق التام بين الشكل والمضمون . ولأن الموسيقى فى الأوبرا تتميز كمضمون (لا كشكل فى الوقت نفسه) ، ندرك أن عليها أن تتخلى عن جوهرها الذاتى إذا ما أرادت أن تصل إلى الموضوعية ، لأنه ، فى الحقيقة ، المضمون بلا شكل شىء مجرد خال . ينتهى وجود موسيقى الأوبرا بصفتها هذه إذن عندما تنتقل إلى خارج خشبة المسرح ، ما دامت تتغير حينذاك وتؤلف وحدها شيئاً قائما بذاته .

عندما يصرح عشاق الموسيقى إذن بأنهم يفضلون إغلاق عيونهم فى أثناء العرض،حتى لا يزعجهم شىء فى أثناء تمتعهم بالموسيقى ، فإما أن ذلك تكلف منهم ، وإما أنه عدم فهم تام لمعنى موسيقى الأوبرا . هذا شىء ممكن فى قاعة للعزف الموسيقى ، لأنه لا أهمية لحركة (المغنين) ، ولأن الموسيقى هى كل شىء فيها . لكن الأمر يختلف فى الأوبرا،حيث لا يمكن النظر بعين الاعتبار إلى الموسيقى كمضمون إلا من خلال الشكل .

لذا ، يفهم الناس أن الرأى القائل بأن الحركة فى الأوبرا ذات أهمية ثانوية ينم عن فكرة خاطئة تماما عن المعنى الحقيقى للأوبرا . فكل مغن لا قدرة له على التمثيل لا يصلح للتمثيل فى الأوبرا ، لأنه لا يستطيع أن يفهم شعر الموسيقى أو يعبر عن فكرتها إلا من خلال التمثيل المسرحى .

(Lettres de Kristina , trad . La Chesnais . Ed . Plon) .

فردريتش ويلهلم نيتشه :

فردريتش ويلهلم نيتشه Nietzsche (١٨٤٤ — ١٩٠٠) فيلسوف ألمانى واظب على قراءة شوبنهاور ، وصادق فاجنر ، وخص أوقات فراغه — لقد كان أستاذاً فى فقه اللغة الألمانية ، — بدراسة أصول الماساة اليونانية ، ونشر عام ١٨٧١ مؤلفاً أصبح كلاسيكيا عنوانه « ميلاد المأساة أو الثقافة اليونانية والتشاؤم » la Naissance de la Tragédie on Hellènisme et pessimisme

الدراما الإغريقية الموسيقية

لا يحتوى مسرحنا المعاصر على مجرد ذكريات أو أصداء للفن المسرحى اليونانى، إن جذور أشكاله الأساسية ، سواء أكانت هذه الأشكال تلقائية أم مكتسبة ، تمتد فى الأرض اليونانية، الأسماء وحدها تغيرت أو استبدلت ، كانت موسيقى العصور الوسطى تمتلك حقا السلالم الموسيقية الإغريقية وتحت أسماء إغريقية؛ لكن مقام الألحان (العام) (Locrien) عند الإغريق دعى بالمقام الدورى (dorique) فى الموسيقى الكنسية . يسود مجال المصطلحات المسرحية خلط مماثل : ماكان يدعوه سكان آثينا « بالمأساة » يقابل فكرتنا عن الأوبرا . تلك ، على الأقل ، هى الفكرة التى عبر عنها فولتير فى خطاب له إلى الكاردينال كيرينى . من ناحية أخرى ، يكاد الإغريقى القديم لا يتعرف فى المأساة عندنا على شىء يتفق والمأساة عنده . لكن ، بوسعه أن يدرك أن بناء المأساة الشكسبيرية ؛ وطابعها الأساسى ، مأخوذان من الملهاة اليونانية الجديدة .

ولدت من هذه الملهاة فعلا ، على مسافات زمنية هائلة ، السير (moralitès) والأسرار (mystéres) الرومانية الجرمانية. وفى نهاية الأمر، تشهد المأساة الشكسبيرية على قرابتها لمسرح الملهاة الجديدة . وبينما يعد ذلك تطورا طبيعيا استمر عبر

القرون ، تعد المأساة الحقيقية عند الأقدمين — مؤلفات سوفوكليس واسخيلوس — تطعيما اختياريا لجذع شجرة الفن الحديث . إن ماندعوه اليوم بالأوبرا — وهى كاريكاتير للدراما الموسيقية القديمة — ما هو إلا طريقة نقلد بها الأقدمين . لقد سلك هذا الكاريكاتير المجرد من القوة اللاشعورية للغرائز الطبيعية ، والناتج عن نظرية مجردة سلوكا Homunculus مصطنع الأصل ، وبدا وكأنه روح الشر فى تطورنا الموسيقى . كانت لدى أشراف فلورنسا المثقفين والعلماء الذين اخترعت الأوبرا من أجلهم فى بداية القرن السابع عشر ، نية واضحة جدا فى بعث موسيقى قادرة على إحداث ذات التأثيرات التى كانت لها فى الماضى ، وذلك على حد قول عديد من الشهادات التى أسهبت فى هذا الشأن . أمر غريب ! كان البحث عن التأثير هو أول ما فكرت فيه الأوبرا . يكفى مثل هذه التجارب لقطع أو بتر جذور فن غير واع ناتج عن الحياة القومية . فى فرنسا مثلا ، عزلت المأساة الكلاسيكية المزعومة ، وهى لون قديم الأصل كان يقصد الاشتمال على خلاصة « المأساوى » بدون أى خلط ، الدراما الشعبية . وفى ألمانيا أيضاً ، قضى على جذر الدراما الطبيعى — تهريج الكرنفال — منذ التطوير الذى أدخله لوثر وكالفان على الكنيسة المسيحية (Réforme) منذ ذلك الوقت ، ومحاولات خلق شكل قومى جديد لاتكاد تذكر . كان التفكير والتأليف يتمان وفقا للنماذج الأجنبية . وكان كل من العلم الواسع ، وثقل المعرفة الواعية بها العقبة الحقيقية فى سبيل تنمية الفنون الحديثة . فكل تنمية وكل تطور فى ميدان الفن يجب أن يتما فى الظلام الدامس . ويخبرنا تاريخ الموسيقى بأن التطور السريع للموسيقى اليونانية فى أوائل العصر الوسيط توقف فجأة ، ووجد نفسه مهددا ، عندما أراد العلماء أن يرجعوا إلى نظرية الأقدمين وتطبيقها . وكانت النتيجة تدهوراً فى الذوق لا يصدق .

كانت النتيجة موسيقى أدبية ، موسيقى كتبية . وما يبدو ، لأول وهلة ،

كأنه أمر محال ، لن يبدو كذلك فى الميدان الذى سأتحدث عنه . أؤكد بالفعل أننا لا نعرف اسخيلوس وسوفوكليس ، إلا بالقدر الذى استطعنا أن نحتفظ به بأعمالهما ، أى بوصفهما صاحبى نصوص كتبت للأوبرا ؛ بعبارة أخرى ، نحن لا نعرفهما . وعند ما نقول إنهما شاعران ، نقصد أنهما صاحبا كتب ، لكننا نفقد كل فكرة عن كونهما الحقيقى ؛ ولا يتكشف لنا هذا الأخير إلا فى بعض لحظات من الخيال القوى تتمثل فيها شكلا مثاليا للأوبرا قد يجعلنا نحدس ما كانت عليه الدراما الموسيقية القديمة . وذلك بالرغم من تشويه النسب فيما يدعى بالأوبرا — هذا اللون النابع من الحاجة إلى الشرود لا الحاجة إلى التأمل ، لون استعبده أسوأ ألوان الشعر ، ولون من الموسيقى لا كرامة له ، وبالرغم من أن كل ما فى الأوبرا كذب وقلة حياء ، إلا أنها السبيل الوحيد إلى أن نكوّن فكرة واضحة عن سوفوكليس بأن نعمل على اكتشاف النموذج الأصلى تحت الكاريكاتير ، فى لحظات الحماسة التى نبعد فيها عن هذا الأخير الملامح الملتوية الممسوخة ، يجب أن نفحص بعد ذلك هذا النموذج الوهمى ، وأن نقارن كل أجزائه بتقاليد الأقدمين ، خشية أن يجعلنا غلونا فى قدر الحضارة اليونانية نتصور شكلا فنيا لم يوجد أبدا فى أى مكان . وما هذا بالخطر البسيط . ألم يسد ، أخيرا ، اعتقاد مؤداه أن النحت المثالى لا بد أن يكون غير ملون ، وأن النحت عند الأقدمين لم يكن ليحتمل اللون ؟ لكننا توصلنا إلى تخيل مظهر النحت القديم الملون كما كان — ولم يكن عاريا ، بل كانت تغطيه طبقة ملونة ، بالرغم من مقاومة المتحمسين للإغريق مقاومة عنيفة ، لكن ذلك تم ببطء بالغ . ومن المسلم به أيضاً — وكأنه حقيقة بديهية فى علم الجمال — أن اتحاد لونين أو عدة ألوان من الفن يعد ضلالا بربريا للذوق ، بدلا من أن يدعم المتعة الجمالية . لكن هذه الحقيقة البديهية تعبر ، أكثر ما تعبر ، عن عاداتنا الحديثة السيئة تلك ، التى تحول بيننا وبين إحساسنا بالمتعة عن طريق قدراتنا البشرية مجتمعة : نجد أنفسنا وكأننا موزعون بين الفنون الخاصة ، ولم نعد نعرف الإحساس بالمتعة إلا عن طريق أجزاء منا فقط ، الأذن تارة ، والعين تارة ، إلخ . . .

لنضع أمام هـذا صورة الدراما القديمة ، هذا الفن الكامل ، كما تخيلها العبقرى انسيلم فورباك . قال « لا عجب إذا كانت الفنون المختلفة ، وتربطها صلات قرابة وثيقة ، تنتهى إلى الاندماج فى كل لا يتجزأ ، فى شكل فنى جديد . الألعاب الأوليمبية قادت القبائل اليونانية إلى الوحدة السياسية والدينية ، وتبدو احتفالات العرض المأساوى وكأنها عيد الفنون الإغريقية جمعاء . كانت هـذه الاحتفالات تقتدى بتلك الأعياد الدينية التى كانت الحشود المتعبدة تحتفل خلالها بظهور الإله المصور ، بالرقص والغناء داخل المعبد . مثلما فى هـذه الأعياد ، يؤلف المعمار ، فى المسرح ، الإطار والأساس الذى يعزل الدائرة الشعرية العليا عن الواقع . والديكور يرينا الرسام وهو منشغل ببسط مفاتن الألوان اللامعة على الملابس الرائعة . والشعر يحكم روح المجموع ، لكنه لا ينحصر فى شكل واحد شبيه بالنشيد فى الاحتفال الدينى . فروايات الرسل (engelos et exangelos) وهى شىء جوهرى فى الدراما اليونانية ، أو روايات الشخصيات نفسها ، تعود بنا إلى الملحمة . وللشعر الغنائى بكل فروقه الدقيقة ، ابتداء من انفجار الشعور المباشر فى كلمات التعجب ، أو ازدهار الأنشودة الرقيق ، إلى النشيد والقصيدة الغنائية الحماسية مكانه فى الكورس . ومشاهد العاطفة الجامحة ، لا يستنفد الإلقاء ، والغناء ، وموسيقى المزامير ، والرقص الإيقاعى ، كل هـذه الدورة . وإذا كان الشعر هو عنصر الدراما الأساسى ، فنحن نراه يتحد ، فى هذا الشكل الجديد ، مع فن نحت الوجوه » هذا ما كتبه فورباك . من المؤكد أن علينا أولا ، أمام مثل هذا العمل الفنى ، أن نتعلم التمتع بملء حواسنا البشرية ، وإن كان يخشى أن يؤدى وجودنا أمام عمل من هذا النوع إلى مبادرتنا بتقطيعه لمقارنته بأنفسنا . بل إننى أعتقد أنه لو نقل أحدنا فجأة إلى عرض احتفالى فى آثينا ، لكانت أولى انطباعاته إحساساً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريبا ، وذلك لعدة أسباب : سيرى ، فى عز الشمس ، فضاء واسعاً مكشوفا يغص بالمتفرجين ويخلو من سحر الثريات والضوء الخافت الغامض ؛ سيرى أن الأنظار كلها مشدودة إلى مجموعة من الرجال

المقنعين تؤدى بعض الحركات الغريبة فى الخلف ، و« مانيكان » حجمهم غير طبيعى يتجولون ببطء بالغ ، وخطى محسوبة ، على خشبة طويلة ضيقة . بماذا نقارن ، إن لم يكن بالمانيكان ، هذه الكائنات التى تقف فوق الأحذية العالية ، بوجوهها المختفية وراء أقنعة ضخمة تعلو رؤوسها بكثير ، وتزينها الألوان الفاقعة ، كائنات أذرعها وأرجلها مبطنة محشوة إلى درجة تفوق العقل ، ولا تكاد تقدر على الحركة ، وتنوء تحت ثقل رداء طويل جرجار و« باروكة » ضخمة ؟ فضلا عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والغناء بأعلى صوتها ، من خلال فتحة أقنعتها الواسعة ؛ حتى يتسنى لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعها ؛ وهذا عمل بطولى حرى بأن يقوم به أحد محاربى الماراثون . لكن إعجابنا سيزداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين المغنين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية ، منها الطويل ومنها القصير ، ويبذل جهداً يستمر عشر ساعات ، أمام جمهور كان يلحظ ، بلا شفقة ، أقل زيادة فى النغمة وأقل خطأ فى اللهجة ، فى أثينا ، حيث كان الذوق رقيقا مرهفا ، حتى عند العامة ، كما يقول ليسنج . أى تركيز وأى تدريب ، أى إعداد طويل ، أية جدية ، أية حماسة فى سبيل تأدية الرسالة الفنية ، وأية أجسام مثالية ينبغى أن نفترض وجودها هنا . كان المواطنون حتى أنبلهم وأعلاهم شأنا ، لا يحتقرون هذه المهنة ؛ وكان محارب الماراثون لا يخجل من أن يجرب نفسه فيها ، حتى لو لم ينجح إلا قليلا . كان يحس إحساسا داخليا بأنه ازداد عظمة لأن أشعار اسخيلوس المؤثرة العظيمة أصبحت لغته الطبيعية ؛ كما كان يحس الممثل الذى ارتدى ملابس المأساة بأنه يسمو فوق شكل البشرية اليومى .

لكن المستمع كان يتولد لديه ذات الانفعال الدينى الذى كان يتولد لدى الممثل . كان يسيطر عليه أيضا شعور بعظمة استثنائية طالما انتظرها . لم تكن رغبة المرء القلقة فى الهرب من الملل ، أو رغبته فى الهرب من نفسه ومن

بحُسه بأى ثمن ، لبضع ساعات ، هى التى تدفع بهؤلاء الرجال إلى المسرح ، كان الإغريقى يلجأ إلى جو العرض المسرحى ، جو السلام والعظمة والتأمل ؛ هرباً من الحياة العامة المشتتة التى اعتادها ، حياة السوق والشارع والمحكمة . لم يكن يشبه الألمانى — فيما مضى — الذى كان يطالب باللهو ، حالما يخرج من دائرة حياته الداخلية ، والذى لم تكن لديه تسلية أفضل من المناقشات القانونية التى حددت — لهذا السبب — شكل الدراما الألمانية وجوها . على عكس ذلك ، كان الإغريقى الذى يحضر لمشاهدة المأساة فى أعياد ديونيزوس الكبرى ، يحمل فى نفسه شيئاً من المادة التى ولدت منها المأساة ؛ أعنى دفعة غريزة الربيع القوية ؛ وفيض الانفعالات المختلطة وعنفها ؛ وهى مشاعر تحس بها الشعوب الساذجة كلها اذا ما اقترب الربيع . ومعروف أن تهريج الكرنفال ، والحفلات التنكرية عندنا كانت أصلا أعياد ربيع من هذا النوع ، وإن كانت لم تأت فى وقتها تماما لأسباب كنسية . كل شىء هنا غريزى بحت . لهذه المواكب الديونيزية الإغريقية الرائعة قرين فى الرقصات التى كانت تؤدى بمناسبة عيدى القديس جان والقديس جى ؛ حيث كان الناس يذهبون من مدينة إلى أخرى ، فى حشد متزايد دائماً ، وهم يغنون ويرقصون . ومهما تحدث الطب الحديث عن هذه الظواهر على أنها مرض موضعى فى الماضى ، سنذكر فقط أن الدراما القديمة ولدت من مرض موضعى من هذا النوع ، وأن الفنون الحديثة سيئة الحظ ، إذ لم يكن لها مثل هذا المصدر الغامض . فى بداية عهد الدراما ، لم يكن الهوى أو الابتهاج المجانى هما اللذين يجعلان الجموع المهوّسة تهيم فى الحقول والغابات ، مرتدية ملابس الحيوانات والنبات ، ووجوهها ملطخة بالسواد أو المنيوم أو العصارة النباتية ، ورؤوسها متوجة بالأزهار ؛ هنا أيضاً ، يرفع أثر الربيع القدير المفاجىء القوى الحيوية إلى درجة تجعل الناس يشعرون بالهوس ، أو يرتأون الرؤى ، أو يظنون أنهم مسحورون ؛ وكلهم يجوبون الحقول مدفوعين بذات الهذيان ؛ هذا هو مهد الدراما . لم تكن هناك ، أصلا شخصية تتقنع لتوهم الآخرين ؛ كان الكل

يحس أنه خرج عن طوره ، ويعتقد أنه تحول وسحر ؛ ثمة خطوة واحد، تخطوها بعد هـذا الهوس ، هذه الحالة التي يشعر فيها الإنسان بأنه في وجـد ، بمعنى الـكلمة ، لا نعود إلى أنفسنا ، وننتقـل إلى داخل شخص آخر ، بحيث نأتي أفعالا وكأننا تحت تأثير السحر ؛ من هنا جاءت ، أخيراً الدهشة العميقة التي تولدها فينا : الدراما ينمحي بالإيمان بعدم ذوبان الفرد وثباته ، وتميد الأرض تحت أقدامنا . وكما يؤمن المشترك في الأعياد الديونيزية — على عكس بوتوم في « حلم ليلة صيف » — بتحوله ، يؤمن الشاعر المسرحي بحقيقة شخصياته . وإذا لم يـكن لديه هـذا الإيمان ، عد ضمن حملة الشماريخ أو الهواة ، لا ضمن خـدم ديونيزوس الحقيقيين ورهبانه .

كان قد بقي في نفوس المستمعين أثر من هذه الحياة الطبيعية الديونيزية ، في العصر الذي ازدهرت فيه الدراما اليونانية . من كان يأتي كل مساء طلبـاً للانفعال ، لم يكن جمهوراً من المشتركين الـكسالى ذوي الحواس المرهفة المجهدة . كان المتفرج الإغريقي — بعكس هـذا الجمهور — وهو بمثـابة قميص المجانين في مسرحنا المعاصر — الذي يحضر ليأخذ مكانه على الدكة ، يأتي بحواس قوية نضرة متفتحة للتأثر بالحفل . لم يكن هناك شيء بسيط في نظره ؛ كان كل علمه الجمالي ينحصر في الذكرى السعيدة التي خلقتها العروض السابقة ؛ كان يثق في عبقرية شعبه المسرحية ثقة لاحد لها ، خاصة أن فرص تذوقه لشراب المأساة كانت نادرة ، بحيث كان يخيل إليه كل مرة أنه يتذوقه للمرة الأولى . وأسوق دليلا على هـذا قول أكبر مهندسي المعمار المحدثين في العقود الملونة والقباب المزينة بالصور : « لا شيء أنفع للعمل الفني من بعده عن ملمس الواقع المباشر المبتـذل ، وخط الأفق الذي اعتاده الإنسان . والعصب البصري بلدته الرؤيا المرتاحة إلى درجة تجعله لايرى سحر الأشكال والألوان وعلاقاتها إلا وكأنها وراء حجاب » . وليسمح لنا القارىء بأن نؤكد أن قلة العروض المسرحية لها ميزة مماثلة . من الأفضـل للدراما والرسم على السواء ، أن يتأملهمـا المرء في

موقف وشعور خارجين عن المعتاد قليلا . ولا يعنى هذا ضرورة العودة إلى العادة الرومانية القديمة ، عادة الوقوف فى المسرح . نحن لم ننظر حتى الآن إلا إلى المتفرج والممثل . لنفكر ، ثالثاً ، فى الشاعر ، وأنا أستعمل الكلمة هنا بأوسع معانيها ، المعنى الذى أعطاه لها الإغريق ، صحيح أن كتاب المأساة الإغريقية لم يتركوا أثرهم الذى لا يقدر ، فى الفن الحديث ، إلا بوصفهم كتاب نصوص للأوبرا . لكنى متأكد من أنه سيتولد لدينا إحساس حقيقى ، لو أننا كونا عن ثلاثية اسخيلوس ، بمتفرجيها وجمهورها وشاعرها ، فكرة صحيحة كاملة ، لأن ذلك قد يكشف لنا عن الإنسانية الفنانة فى حال من الكمال والانسجام قد يبدو بجانبه أكبر شعرائنا كتماثيل شرع فيها ولم تكتمل . كانت مهمة الشاعر المسرحى عند الإغريق من أشق ما يمكن : الحرية التى يتمتع بها شعراؤنا فى اختيار الموضوع ، وعدد المتفرجين ، وعديد من الأشياء الأخرى ، قد تبدو فجورا لعين عالم الجمال الإغريقى . يسود الفن اليونانى كله شعور فخور مؤداه أن الرجل الحر جدير بأعسر المهام فقط . لذا كان أثر التمثال ومجده مرتبطين إلى حد كبير بصعوبة العمل . ومقاومة المادة المستخدمة . ويجب أن نذكر ، ضمن الصعاب الخاصة التى جعلت طريق المجد المسرحى لا يتسع تماماً ، لعدد المتفرجين المحدود ، واستكمال الكورس ، وحدود الأسطورة الضيقة ، وضرورة تنسيق مواهب الشاعر والموسيقار وقائد الأوركسترا والريجيسير والممثل . طوق النجاة ، بالنسبة لشعرائنا المسرحيين ، هو الجدة دائماً ، وبالتالى ، أهمية الموضوع الذى اختاروه . إنهم يشبهون المرتجلين الطليان الذين يدفعون بالرواية إلى القمة ، حتى اللحظة التى يبلغ فيها الانتباه ذروته ، وهم متأكدون من أن أحداً لن ينصرف قبل النهاية . ربما رأى كتاب المأساة اليونانيين أن فكرة إبقاء المتفرجين حتى النهاية ، بإثارة انتباههم ، فكرة غريبة : فموضوعات روائعهم كانت معروفة من زمان مضى ، وكان المتفرجون قد ألفوها منذ طفولتهم فى شكلها الحماسى والغنائى . كانت إثارة الاهتمام الحقيقى بأوريست أو أوديب عملا بطولياً فى حد ذاتها . وكم كانت الوسائل

المسموح بها لإثارة هـذا الاهتمام محدودة اختياريا . أقصد الـكورس أولا ؛ وقد كان الشاعر القديم يهتم به بالقدر الذى كان يهتم به كاتب المأساة الفرنسى بالاشراف الذين كانوا يجلسون على جانبى المسرح ، ويحـولونه إلى شىء أشبه بغرفة الانتظار عند أحد الأمراء . وكما لم يكن لـكاتب المأساة الفرنسى الحق فى تغيير الديكور ، بسبب هذا « الـكورس » الفريد من نوعه الذى كان يشترك فى الحركة دون أن يشترك فيها . وكما كانت هذه الفئة المميزة من الجمهور تحـدد شـكل الحركة والـكلام على المسرح ،كان الـكورس فى المأساة القديمة يطالب بأن تدور حركة الدراما كلها علناً ، وأن يكون الميـدان العام مكان المأساة المعتاد . وهذا مطلب جرىء ، لأن الفعل المأساوى وإعداده لا يتمان عادة فى الشـارع ، ويدبران أفضـل ما يدبران فى الخفاء . كل شىء علنى ، كل شىء فى وضح النهار ، كل شىء فى حضرة الـكورس ، ياله من مطلب قاس !! لا أعنى أن هذا المطلب عبر عنه أبداً — لست أدرى لأى إفراط فى الرقة من قبل علم الجمال — لكنها مرحلة وصـــل إليها تطور الفن المسرحى الطويل ، ووقف عندها وهو متأكد ، غريزياً ، من أن مثل هذه الضرورة تولد مشكلة جديرة بجهود العبقرى . معروف أن المأساة لم تـكن تقوم أصلا إلا على الـكورس . وهذا الحدث التاريخى يحل هـذه المشكلة الغريبة . ظل الأثر الرئيسى والأثر الـكلى للمأساة القديمة فى عصرها الذهبى يرتـكنان على الـكورس ؛ كان الـكورس هو العامل الذى ينبغى عمل حسابه قبل كل شىء ، ولا ينبغى إهماله أبدا . وفى هـــذا المستوى الذى احتفظت به الدراما من اسخيلوس إلى يوريبيدس تقريبا ، دفع الـكورس إلى الوراء ، بقدر يكفى لإعطـاء المجموع طابعـا عاما . خطوة أخرى ، ونرى خشبة المسرح تسيطر على الأوركسترا ، والمستعمرة تطغى على الوطن الأم ، وجدال الشخصيات وألحانها الفردية تحتل المقـام الأول ، وتهدم تأثير المجموع التأثير الـكورالى للموسيقى الذى كان يحتل الصدارة حتى الآن . ولما كانت هذه الخطوة ، ثبتها أرسطو فى تعريفه الشهير الغامض الذى لا يغفل أى حساب لدراما اسخيلوس .

كانت الفكرة الأولى إذن ، عند الشروع فى القصيدة المسرحية ، هى تخيل مجموعة من الرجال أو النساء على صلة وثيقة بشخصيات الحركة ؛ ثم كان ينبغى خلق مناسبات يمكن التعبير فيها عن الانفعالات الجماعية ذات الطابع الغنائى ، الموسيقى . يمكن القول بأن الشاعر ، ومعه جمهور آثينا ، كان يرى الشخصيات على المسرح كما يراها الكورس ؛ أما نحن ، فلا نمتلك سوى نص المسرحية ، ومن ثم نرى الكورس كما يرى من المسرح . لا تكفى المقارنة لاستنفاذ أهمية الكورس . عندما يذكر شليجل الكورس بقوله إنه «المتفرج المثالى» ، يعنى هذا فقط أنه يشير ، بواسطة الطريقة التى ينظر بها الكورس إلى الأحداث ، إلى الطريقة التى يتمنى أن ينظر بها الجمهور إلى هذه الأحداث . لكن ذلك ليس سوى وجه من وجوه الحقيقة . إن ما يهم ، قبل كل شىء ، هو استخدام الممثل البطل للكورس ، وكأنه مكبر للصوت ينقل به انفعالاته — التى تضخمت وصارت عملاقة — إلى المتفرج . وبالرغم من أن الكورس مكون من عدة أشخاص ، إلا أنه لا يمثل جمهورا ، بل يمثل فردا هائلا له رئتان تفوقان الطبيعة . لا يتسع المقام هنا لإثبات ماهية الفكر الأخلاقى الذى تقوم عليه أساساً الموسيقى الكورالية اللحنية التى كان يستخدمها الإغريق ، تلك الموسيقى التى تناقض تطور الموسيقى المسيحية تناقضا عنيفا ؛ لقد سيطر الانسجام (الهارمونى) — رمز التعدد — على الموسيقى المسيحية مدة طويلة جعلته يخنق اللحن ، اللحن الذى كان لابد من اكتشافه من جديد . الكورس هو الذى وضع الحدود لخيال الشاعر فى المأساة . كان رقص الكورس الدينى ، بسرعته الاحتفالية المعتدلة ، يكبح جماح خلق الشعراء الهوائى ، فى حين تستسلم المأساة الإنجليزية التى تنقصها هذه « الفرملة » ، فى واقعيتها الخيالية ، لحركات أعنف ، أكثر ديونيزية ، وأكثر ميلا إلى الحزن ، وفى الحقيقة ، تشبه لحناً مرحاً (Allegro) من ألحان بيتهوفن . كان لابد من أن تتاح للكورس عدة مناسبات هامة للتعبير الغنائى والتعبير المؤثر ؛ كان هذا هو القانون الرئيسى فى تنظيم الدراما القديمة ؛ لكن جزءاً قصيرا من الأسطورة

قد يكفي للحصول على هذه النتيجة . لذا ، لا نجد فى المأساة تعقيداً أو عقدة أو تركيبا دقيقا ماهراً ؛ خلاصة القول ، نجد فيها شيئاً مما تتميز به الدراما الحديثة بالذات . لذا تشبه الدراما عند الأقدمين ، لبساطة بنائها ، فصلا واحداً من فصول ما سينا ، وتشبه عموما الفصل الخامس الذى يؤدى بسرعة إلى الكارثة . اضطرت المأساة الكلاسيكية الفرنسية التى لا تعرف عن سالفتها ، الدراما الإغريقية الموسيقية ، إلا النص ، والتى تلقى بعض الصعوبات فى استخدام الكورس إلى قبول عنصر جديد يسمح بملء الفصول الخمسة التى أمر بها هوراس . والعقدة هى هذه الدعامة التى لولاها لما جازفت المأساة بالإقلاع ، والعقدة لغز موضوع أمام الذكاء ، ومجال مفتوح للعواطف الصغيرة التى لا يوجد فيها حقاً شىء مأساوى . ومن ثم ، كان اقتراب المأساة من الملهاة اليونانية الجديدة اقترابا ملحوظاً . كانت المأساة القديمة فقيرة فى الحركة والإثارة بالقياس إلى هذه الملهاة ، بل يمكن القول بأن مضمونها الرئيسى كان أصلا العاطفة الجامحة (le pathos) لا الحركة (drama) . وأضيفت إليها الحركة ، فيما بعد ، عندما نشأ الحوار ؛ ولم تنقل الأفعال الحقيقية الخطيرة أبدا إلى المسرح ، حتى فى أكثر عهود الدراما ازدهاراً . وماذا كانت المأساة أصلا ، اللهم إلا غناء موضوعيا ، غناء يعبر عن الحالة النفسية عند بعض شخصيات الأسطورة المجسدة أمام أعيننا . أولا ، كان على الكورس المكون من رجال تنكروا فى أزياء الحيوانات والنبات ، الكورس الذى يغنى غنـاء حماسيا ، أن يشرح الانفعالات التى أدت به إلى حالة الهوس هذه . كان يوحى إلى المستمعين بطريقة مفهومة بموكب مأخوذ عن قصة صراع ديونيزوس وآلامه . فيما بعد ، ظهر الإله نفسه على خشبة المسرح لسببين : من ناحية ، ليروى بنفسه المغامرات التى كان بطلا لها ، والتى أثارت هذا الإشفاق الشديد عند حاشيته ؛ ومن ناحية أخرى ، بدا وكأنه الصورة الحية ، أو تمثال الإله الحى ، فى الأثناء التى ردد فيها الكورس غناءه الحماسى للمثل القديم ، فعلا ، شىء مما « للضيف الحجرى » عند موزار . وإليكم ملحوظة صحيحة جداً أبداها عالم موسيقى حديث فى

هذا الشأن : « الممثل المتنكر رجل حقيقي في نظرنا ، وفي نظر الإغريق ، كان هذا الذي يمثل أمامهم تحت القناع المأساوي رجلا صناعيا ازدان بصفات البطل . إن مسارحنا العميقة التي يجتمع عليها أحياناً ما يقرب من مائتي شخص ، تجعل من العرض لوحة ملونة غاية في الحيوية . أما خشبة المسرح عند القدماء ، تلك الخشبة الضيقة المستندة إلى حائط خافي قريب جدا ، فكانت تجعل الشخصيات القليلة التي تتجول عليها إيقاعيا تبدو وكأنها رسوم حية ، أو تماثيل وضعت في واجهة أحد المعابد، وبعثت فيها الحياة . ولو أن معجزة بعثت الحياة في الوجوه المرمرية التي تمثل نزاع الإلهة آثينا والإله بوزيدون ، على واجهة معبد « البارتينون » ، لنطقت ، بلا شك ، بلغة سوفوكليس » .

وأعود إلى ما أشرت إليه سلفا : التركيز في الدراما القديمة على الآلام ، لا الأفعال . نفهم الآن أحسن لماذا أعتقد أننا ظالمو زحمنا اسخيلوس وسوفوكليس وأننا لا نعرفهما . مالنا ، بالفعل ، من سبيل إلى التحقق من حكم الجمهور اليوناني على العمل الشعري ، لأننا لا نعرف ، أو لا نعرف إلا جزئيا ، ما كان عليه التعبير عن الآلام ، أو التعبير عن حياة الانفعالات في ذروتها بصفة عامة . نحن نشعر بالعجز حيال المأساة الإغريقية ، لأن أثرها الرئيسي يقوم ، إلى حد كبير ، على عنصر قد اختفى : الموسيقى .

(مولد المأساة La Naissance de la Tragédie, trad. Geneviéve Bianquis, Lie Gallimard

هنرى ـ فرنسوا بيك

بدأت علاقة هنرى — فرنسوا بيك Becque (١٨٣٧ — ١٨٩٩) بالمسرح « بلسبرتو » للأوبرا : « ساردانابال » " Sardanapale " ، ثم ثلاث مسرحيات لم تلق كثيراً من النجاح ، وأخيراً : « المشورة » " La Navette " ، « والنسوة الشريفات » " Les Honnêtes femmes " ، وخاصة « الغربان » " Les Corbeaux " و « الباريسيه » " La Parisienne " أعاد بيك الكوميديا الواقعية ، وساعد على اختفاء التقاليد لصالح الملاحظة . كان لبيك فكر لاذع للغاية ، ويمكن أن تتبين ذلك من مؤلفاته ، بل ومن مسرحه ذاته : « منازعات أدبية » "Querelles Littéraires" و « ذكريات كاتب مسرحى » "Souvenirs d'un auteur dramatique" و « دراسات عن الفن المسرحى » "Etudes sur l'art dramatique"

* * *

مشروع للعرض على المجلس البلدى

المادة ١ — أنشئ مسرح فوق العادة لإعداد المؤلفين المسرحيين وإعادة إعدادهم .

المادة ٣ — فتح باب المسابقة لشغل منصب المدير . وعلى الأشخاص الذين لاعمل لهم ، أو الذين أخفقوا فى مهن أخرى ، أن يثبتوا ، عندما يتقدمون ، أنهم يتمتعون بهذه الصفة الضرورية : الصرامة .

المادة ١١ — سيلحق بالمسرح مندوب للحكومة ، له اختصاصات جديدة ، وسينحاز للمؤلفين ضد المدير ، على عكس ما حدث حتى اليوم .

المادة ١٢ — سيدرج فى دفتر الضرائب إلزام خاص يضطر المدير بموجبه أن يوفى بكل الالتزامات الأخرى .

(« Souvenirs d'un auteur dramatique », 1882)

* * *

الغربان

استغرقت « الغربان » عاما من العمل هذه اللحظة من حياتى هى أسعد لحظة أذكرها . كنت أسكن آنذاك ، فى شارع ماتينيون ، شقة من تلك الشقق التى أحبها حسنة الموقع ، خالية ، ويدخلها النور . كان أثاث الغرفة التى أجلس فيها — وكانت غرفة جميلة جداً — مكوناً من لوح صغير من الخشب مثبت فى الحائط ، ومقعد ، وعصا . كنت أذرع الغرفة من الصباح إلى المساء ، فى حالة هيجان خفيفة أحتاج إليها وطبيعية بالنسبة إلى . وغالباً ما كنت أعمل أمام مرآتى : كنت أبحث حتى عن حركات شخصياتى ، وانتظر أن تأتى الكلمة الصحيحة ، أو الجملة الصحيحة ، على لسانى . كل ما أطلبه عندما أكتب هو إرضاء نفسى ؛ عندئذ ، لا أعرف شيئاً ، أو أحداً ، بل لا أعرف إذا كان هناك جمهور . وكان الأمر ساحراً فى الصيف . عندما كان يطلع النهار ، كنت أذهب وأفتح نافذتى . وكانت تفاحة آتية من حديقة مجاورة تدخل فى غرفتى بأزهارها وعصافيرها . كانت الشانزليزيه ملكاً لى . كنت دائماً أول المتنزهين ، ذلك الذى يأتى عندما يرحل الآخرون . هنا — وليكن النقاد على علم بذلك — فى النسيم العليل ، بين الخضرة ، وتحت السماء ، وجدت أقسى كلماتى .

(Ibidem)

إذا ما اجتمع تعدد القصص وكثرة الأساليب فى القصة الواحدة ، كانا دليلا على الفقر المسرحى ، لا الفنى ؛ وكانا ، بشكل بساطة ، ملاحظة غير كافية استبدلت بالأحداث .

. . .

زعم ديدرو ، فى مكان ما ، أن المسرحية يجب أن تكتب من أجل الشخصيات التى تمثلها ، لا المتفرجين الذين يستمعون إليها . ياله من خطأ ! خطأ تام . إذا كتب المسرحية من أجل الشخصيات وحدها ، لما كانت مسرحية ؛ فهى لا تحتاج ، فى هذه الحالة إلى نظام أو وضوح أو شرح ، بل تحتاج أقل ما تحتاج إلى أسلوب . تكتب الشخصيات المسرحية — ولا شك فى أن هذا هو أكبر شئ اصطلح عليه — من أجل المتفرجين . ويقود المؤلف خشبة المسرح والصالة فى نفس الوقت ، لا شعوريا إلى حد ما ، وينظم ما ينبغى أن تقوله تلك ، وما ينبغى أن تسمعه هذه ؛ هذا ويكمن الفن المسرحى كله فى الاتفاق بين الاثنين .

موريس ميترلنك

موريس ميترلنك Maeterlinck (١٨٦١ — ١٩٤٩) مؤلف مسرحي بلجيكي ، نجحت أولى مسرحياته « الأميرة مالين » " La Princesse Maleine " بفضل مقال حرره أوكتاف ميربو . وسبقت « الدخيلة » " L'Intruse " و « العميان » " Les Aveugles " و « الأميرات السبع » "Les Sept Princesses" مسرحيته الشهيرة « بيلياس وميليزاند » "Pelléas et Mélisande". بعدها ، كتب ميترلنك ثلاث مسرحيات للعرائس ، ثم « مونا فانا » " Monna Vanna " ، و « جويسل » " Joycelle " ، و « العصفور الأزرق » "L'Oiseau Bleu" ، و « ماري مادلين » الخ ... فاز ميترلنك بجائزة نوبل ، نشر دواوين من الشعر ، وأعمالا فلسفية . وعمل في المسرح على تصوير خبايا اللاشعور .

* * *

الصمت

لا ينبغي أن نتصور أن الكلمة تستخدم في الاتصال الحقيقي بين البشر . فالشفاه أو اللسان قد تمثل النفس بنفس الطريقة التي يمثل بها عدد أو رقم رسما لملنك مثلا ، لكننا نضطر إلى التزام الصمت ، حالما يكون لدينا حقا شيء نقوله

المأساوية اليومية

هناك مأساوية يومية ، أكثر واقعية وعمقا ومطابقة لذاتنا الحقيقية من مأساوية المغامرات الكبرى . من السهل أن نحس بها ، لكن من الصعب أن نبينها ، لأنها ، وهي الجوهرية ، ليست مأساوية مادية أو نفسية فحسب . لا يتعلق

الآمر ، فى هذا الشأن ، بصراع معين بين كائن بشرى وآخر ، أو رغبة وأخرى، أو ذلك الصراع الخالد بين الواجب والعاطفة . قد يتعلق ، بالأحرى ، بتبيان ما يبعث على الدهشة فى هذا الشئ البسيط : الحياة . قد يتعلق ، بالأحرى ، بتبيان وجود الروح فى حد ذاتها وسط رحابة لا تتوقف عن العمل أبدا . قد يتعلق ، بالأحرى ، بعلو صوت الحوار المهيب الدائم بين الذات ومصيرها على صوت الحوار العادى بين العقل والقلب . قد يتعلق ، بالأحرى ، بمتابعتنا الخطى الأليمة المترددة التى يخطوها إنسان يقترب أو يبتعد عن حقيقته وجماله وربه . قد يتعلق أيضاً بسماعنا ورؤيتنا لألف شئ متشابه لمح به الشعراء المأساويون ، ومروا عليه مر الكرام . لكن ، ها هى ذى النقطة الأساسية ، لم لا نحاول أن نظهر ما لمحوا به ومروا عليه مر الكرام ، قبل كل ما تبقى ؟ ألا نستطيع بقلبنا للأوضاع ، أن نقرب منا ما نسمعه وراء الملك لير ، أو ماكبث ، أو هاملت مثلا : غناء اللانهائية الغامض ، وصمت الأرواح والآلهة المنذر بالخطر ، والخلود الذى يزمجر فى الأفق ، والمصير أو القدر الذى نلمحه فى داخلنا ، ولا نقدر أن نقول بأية علامات نعرفه ، فى فترة نبعد فيها الممثلين؟ أمن المجازفة إذن أن نؤكد مأساوية الحياة الحقة، المأساوية العادية العميقة العامة ، لا تبدأ إلا فى اللحظة التى ينتهى فيها ما يسمى بالمغامرات ، والآلام ، والأخطار ؟ ألا يكون للسعادة باع أطول من الشقاء ؟ ألا تزداد بعض قواها اقترابا من النفس البشرية ؟ ألا بد من العويل مثل آل أتريوس حتى يظهر إله خالد فى حياتنا ؟ ألا يجئ هذا الإله أبدا ليجلس تحت نور مصباحنا الذى لا يتحرك ؟

(•••) يركز مؤلفونا المسرحيون أهمية أعمالهم فى عنف القصة التى ينقلونها. ويزعمون تسليتنا بنفس نوع الأفعال الذى كان يمتع برابرة اعتادوا المؤامرات والخيانة والقتل . فى حين أن أكبر جزء من حياتنا ينقضى بعيداً عن الدم ، والصراخ ، والسيوف ، وأن دموع البشر أصبحت صامتة لا ترى ، تكاد تكون روحانية .

عندما أذهب إلى المسرح ، يخيل إلى أنني أوجد ثانية ، ولبضع ساعات ، وسط أجدادي الذين كانت فكرتهم عن الحياة فكرة بسيطة قاسية جافة ، لا أكاد أذكرها ، ولا يمكن أن أشاركهم إياها . (...)

كنت قد جئت وأنا آمل أن أرى شيئاً من الحياة يرتبط بمصادرها وأسرارها بروابط لا تتاح لى الفرصة — بل لم أوتى القوة — لرؤيتها كل يوم. كنت قد جئت وأنا آمل أن ألمح ، ولو لحظة واحدة ، جمال وعظمة وخطورة حياتى اليومية المتواضعة . أملت أن أرى قوة أو إلها يعيش معى فى حجرتى ، وانتظرت دقائق سامية أعيشها من غير أن أعرفها وسط أبأس ساعاتى ، لكننى لم أكتشف ، فى أغلب الأحيان ، سوى رجل قال لى بإسهاب لماذا يشعر بالغيرة ، أو يسمم ، أو ينتحر .

لا يكمن جمال المآسى العظيمة الجميلة وعظمتها فى الأفعال ، بل يكمن فى الكلمات . وهل يوجد هذا الجمال وتوجد تلك العظمة فى الكلمات التى تصاحب الأفعال وتفسرها فحسب ؟ لا . إذ لا بد من شئ آخر غير الحوار الضرورى ظاهريا . فالكلمات التى تبدو لأول وهلة وكأنها غير مفيدة هى وحدها الكلمات التى تقدر فى العمل الفنى . ففيها توجد روح هذا العمل . يكاد يوجد دائما ، إلى جانب الحوار الضرورى ، حوار آخر يبدو كماليا . أنظروا إلى الأمر جيدا ، وسترون أنه الحوار الوحيد الذى تستمع إليه النفس بعمق ، لأن المؤلف يخاطبها فى هذا المكان فقط . وستسلمون أيضاً بأنه ميزة العمل الفنى ومداه الذى يفوق الوصف . من المؤكد أن الحوار الضرورى فى المسرحيات العادية لا يطابق الحقيقة أبدا . ومصدر جمال المآسى الغامض يكمن بالذات فى الكلمات التى تقال بجانب الحقيقة الظاهرة الدقيقة ، يكمن فى الكلمات المطابقة لحقيقة أعمق وأقرب — بطريقة لا نظير لها — إلى الروح اللامرئية التى تسند القصيدة. بل يمكن أن نؤكد أن هذه القصيدة تقترب من الجمال والحقيقة العليا بالقدر الذى تحذف به الكلمات التى تفسر الأفعال ، لتستبدل بها كلمات تفسر ، لا ما يسمى « بالحالة النفسية » ، وإنما مجهودات مستمرة لا يدرك كنهها تبذلها

النفس لتصل إلى جمالها وحقيقتها ، وبهذا القدر أيضاً تقترب القصيدة من الحياة الحقيقية .

حاول إبسن (فى « سولنس البناء ») أن يمزج الحوار الداخلى بالحوار الخارجى فى تعبير واحد . تسيطر على هذه المسرحية التى تمشى وهى نائمة قوى جديدة . فكل ما يقال فيها يخفى ويكشف فى آن واحد عن مصادر حياة مجهولة . وإذا أحسسنا بالدهشة أحيانا ، فيجب ألا يغيب عنا أن روحنا غالبا ما تكون قوة مجنونة جداً ، فى نظرنا نحن ، وأن فى الإنسان مناطق كثيرة أخصب وأعمق وأهم من مناطق العقل أو الذكاء .

(« Le Trésor des Humbles », Mercure de France, 1896) .

يوهان أوجست سترندبرج :

يوهان — أوجست سترندبرج Strindberg (١٨٤٩ — ١٩١٢) كاتب سويدى عمل أولا ممثلا فى مسرح أوبسال الملكى ، ثم كتب بعض المسرحيات ، واشتغل بالصحافة ، وخالط الأوساط الفنية فى ستوكهولم . تعادى مسرحيات سترندبرج الحركات النسائية بعنف . قدم المؤلف إلى باريس ، حيث أخرج له لونييه — بو مسرحية « الدائنة » Créanciers ، وذلك بعد مسرحيتى « أب » « Pere » و « مدموازيل جولى » Mademoiselle Julie . وعندما عاد إلى ستوكهولم ، كتب مسرحيات أكثر ميلا إلى التصوف «أعيادالفصح» Pâques، و «رقصةالموت» La Danse de Mort ومسرحيات تاريخية (جوستاف فازا) Gustave Vasa و«اريك الرابع عشر» Erik XIV ، و «الحلم» Le Songe . ثم افتتح مسرحا تجريبيا ، وشرح فن خلقه المسرحى فى خطاب مفتوح إلى أعضاء المسرح النفسى "Lettre ouverte aux membres du theâtre intime,, (١٩٠٨) . وكتب فضلا عن أعماله الأدبية ، ثمانية وخمسين مسرحية . ولقد أثر سترندبرج فى كافكا ، ولينورمون و بيراندللو ، وأونيل ...

***

كثيراً ما بدا لى أن المسرح ، والفن عامة ، « توراة الفقراء » ، توراة فى صور من أجل من يجهلون القراءة ، وأن المؤلف المسرحى واعظ لا ينتمى إلى الكنيسة ، وينشر أفكار عصره فى شكل شعبى ، تستطيع معه الطبقة المتوسطة التى تملأ المسارح أن تفهم ما يعنيه من غير أن تبذل كثيراً من الجهد . لذا كان المسرح دائما مدرسة للشباب ، وأنصاف المثقفين ، والنساء ، أولئك

الذين يتوصل المؤلف إلى إيهامهم أو الإيحاء إليهم ، لأنهم ما زالوا يمتلكون القدرة الدنيا على أن يخدعوا أنفسهم أو ينخدعوا في عصرنا هذا ، حيث يبدو أن الفكرة البسيطة الناقصة ، وهي من فعل الخيال ، تريد أن تتطور نحو التفكير ، والتحقيق ، والاختبار ، افترضت أن المسرح ، وكذا الدين ، يوشك أن يهجر ، وكأنه شكل تعبيري يوشك أن ينطفىء ، وأنه لن يمكننا تقديره بعد الآن ، لعدم وجود الظروف اللازمة لذلك . يؤكد هذا الفرض كل من أزمة المسرح التي تجتاح أوروبا بأسرها في الوقت الحالي ، وموت الفن المسرحي ، شأنه شأن غالبية الفنون الجميلة ، في البلدان التي ولد فيها أكبر المفكرين في عصرنا هذا ، أي إنجلترا وألمانيا .

ظنوا ، في بعض البلدان الأخرى ، أنهم يستطيعون خلق مسرح جديد يصب مضمون العصر الجديد في القوالب القديمة . لكن من ناحية ، لم يتسع الوقت للأفكار الجديدة لتصبح شعبية بحيث يتمكن الجمهور من فهمها ؛ ومن ناحية أخرى ، ألهب صراع الأحزاب الأذهان بحيث استحال على المتفرج أن يشعر بالحقيقة الخالصة المنزهة ، في مكان تقابل فيه أعمق معتقداته بالمعارضة وتمارس فيه الأغلبية دكتاتوريتها ، بالتصفيق أو الصفير ، بكل ما يمكن من علانية في المسرح . باختصار ، لم يجدوا شكلا جديداً ملائماً للمضمون الجديد ، وفجر النبيذ الجديد الزجاجات العتيقة .

لم أحاول أن أخلق شيئا جديدا في هذه المسرحية[1] . فهذا مستحيل . حاولت فقط أن أجدد الشكل وفقا للمقتضيات التي ينبغي ، في رأيي ، أن يفرضها رجال عصرنا على فن المسرح . ولكي أبلغ هذه الغاية ، اخترت موضوعاً ، أو أغراني موضوع ، يمكن أن يوصف بأنه غريب على صراع الأحزاب ، ما دامت أهمية قضية العظمة والانحطاط ، والصراع بين أسفل وأعلى ، والحسن

(١) « مدموازيل جولي »

والشيء ، والرجل والمرأة ، باقية وستبقى . استوحيت هذا الموضوع من الحياة ، وأخذته كما روى لي منذ بضع سنوات . كان الحادث قد ترك في آنذاك أثرا عميقا . لذا رأيت أنه قد يصلح موضوعا لمأساة ، لأننا ، إذا كنا ما زلنا نحس إحساساً مأساويا عندما نرى رجلا سعيداً ينهار ، فسيزداد هـذا الإحساس عندما نرى جنساً بأكمله ينهار. لكن ، ربما جاء زمن تتطور فيه ونستنير بحيث ننظر غير مبالين إلى المشاهد القاسية ، الساخرة ، الوحشية التي تقدمها لنـا الحياة ، زمن نـكون قد تخلينا فيه عن هذه الأفـكار الدنيا ، الخائنة ، المسماة بالمشاعر ، والتي ستصير شيئاً كماليا عندما يكتمل تفـكيرنا . وإذا كانت بطلة هذه المسرحية تثير الشفقة ، فلا ينتج ذلك إلا عن ضعفنا ، وعجزنا عن عدم الإحساس بالخوف من أن نتعرض ، نحن أنفسنا ، لمصير يشبه مصيرها . ربما إنقاد المتفرج الحساس جداً لهذه الشفقة ، وربما طلب رجل المستقبل المؤمن علاجاً مقترحا ، أو بعبارة أخرى ، برنامجا.

نفس شخصياتي (خلائقها) كتلة من الحضارات الماضية والحاليـــة ، وقصاصات الـكتب والجرائد ، والقطع البشرية ، وخرق ثياب أيام الآحاد الرثة ، كما أن النفس ذاتها مجموعة من قطع من كل نوع . بينت أيضاً كيف تـكونت هذه الشخصيات ، تاركا الضعيف منها يسرق الـكلمات من الأقوى منه ويرددها ، تاركا الأذهان تأخذ « الأفـكار » والإيحاء ، بعضها من بعض على حد القول .

فيما يتعلق بالحوار ، خالفت التقاليد بعض الشيء . لم أجعل من شخصياتي طلبة موعظة يسألون أسئلة بلهاء ليثيروا أجوبة ذكيـة ، وتجنبت كل ما في الحوار الفرنسي المبني من حساب وجناس ، وتركت الأذهان تعمل بطريقة غير منتظمة ، كما تفعل حقا في الحديث ، حيث لا يستنفد موضوع أبداً ، بل تقدم الفـكرة إلى الأخرى وسائل العمل التي يمكن أن تتعلق بها . لذا كان الحوار

بهم ويثرى فى المشاهد الأولى ، بمادة تستعاد فى مكان أبعد ، وتصقل ، وتتكرر وتفسر ، وتثقل ، وكأنها موضوع أحد المؤلفات الموسيقية (...)

فيما يختص بالناحية الفنية للتأليف ، حاولت أن أحذف التقسيم إلى فصول . ربما ضايقتنا الاستراحات التي يجد خلالها المتفرج وقتا للتفكير ، وبالتالى للهرب من التأثير الإيحائى للمؤلف — المنوم — المغناطيسى ، لأن قدرتنا على الوهم تضعف . يحتمل أن تستغرق مسرحيتى ساعة ونصف ساعة ؛ وما دمنا نستطيع أن نستمع إلى محاضرة ، أو خطبة ، أو مناقشات أحد المؤتمرات ساعة ونصف ساعة أو أكثر ، تصورت أن المسرحية لن تتعبنا إذا استغرقت ساعة ونصف ساعة . سبق لى أن جربت هذا الشكل المركز عام ١٨٧٢ فى واحدة من محاولاتى الأولى فى المسرح ، « الخارج على القانون » ، وإن كانت لم تلق إلا قليلا من النجاح . كانت المسرحية من خمسة فصول ، وعندما أحسست بالانطباع المقلق المفكك المتخلف عنها ، فأحرقتها ، ومن رمادها ، خرج فصل واحد كبير ، يقع فى خمسين صفحة مطبوعة ، ويستغرق ساعة كاملة . الشكل إذن ليس بجديد ، لكنه ملك لى فيما يبدو ، وربما وفق إلى ملاءمة عصرنا ، بفضل تغيير الذوق . قد تكون نيتى هى التوصل إلى تهذيب الجمهور بحيث يشاهد عرض سهرة كاملة بلا توقف . لكن ، لا بد لذلك أولا من كثير من البحوث . ولكى أكفل للممثلين والجمهور لحظات الراحة التى يحتاجون إليها ، دون أن أدع الجمهور يخرج من الوهم ، لجأت إلى ثلاثة أشكال فنية تنتمى كلها إلى المسرح : المونولوج ، والتمثيل الصامت ، والباليه ، وكانت تكون أصلا فى المأساة القديمة وحدة متكاملة : تحول الغناء الفردى إلى مونولوج ، والكورس إلى باليه .

استبعد كتابنا الواقعيون المونولوج لأنه يبدو غير حقيقى . لكنى إذا بررته ، جعلته حقيقياً ، واستطعت أن أستخدمه وأستفيد منه . من المحتمل أن يقرأ الخطيب خطبته وهو يسير بالطول وبالعرض ، وأن يقرأ الممثل دوره

بصوت عال ، وأن تتحدث الخادمة إلى قطتها ، وأن تثرثر الأم مع طفلها ، وأن يتكلم النائم وهو يحلم . لكى نعطى الممثل مرة فرصة لتأدية عمل شخصى ، ونحرره ، ولو لحظة من سلطان المؤلف ، يستحسن ألا يكتب المونولوج ، بل يشار إليه بمجرد إشارة ؛ ذلك لأن ما يقال فى الحلم أو خلال الحديث مع قطة أو ببغاء لا يعبأ به كثيراً ، وقد يستطيع الممثل الموهوب الذى يوجد فى الجو ويعلم بالموقف ، أن يرتجل أحسن من المؤلف نفسه الذى لا يقدر أن يعين سلفا الوقت الذى تستغرقه الثرثرة ، أو الوقت الذى يخرج الجمهور بعده من الوهم .

عاد المسرح الإيطالى إلى الارتجال ، على مسارح مختلفة كما نعلم . وأوجد ، بهذه الطريقة ممثلين يخلقون بأنفسهم ، متبعين خطة المؤلف . وقد يكون ذلك تقدما ، أو شكلا فنياً جديداً يمكن أن يسمى « بفن التقديم » .

عندما هدد المونولوج بأن يصبح غير حقيقى لجأت إلى التمثيل الصامت ، وهو مجال أترك فيه الممثل حراً فى أن يخلق ويكتسب شهرة شخصية . وكيلا أذهب إلى أبعد من قوى الجمهور ، تركت الموسيقى — والحفل يبررها — تمارس قدرتها على التذكر فى أثناء التمثيل الصامت . وقد أرجو قائد الأوركسترا أن يشرف على اختيار هذه الموسيقى التى لا ينبغى أن توقظ مشاعر غريبة على المسرحية ، كما قد تفعل بعض ألحان الأوبريت،أو الألحان الراقصة الشائعة، أو الألحان الشعبية .

لم يكن من الممكن أن يستبدل الباليه الذى أدخلته بمشهد يقال إنه شعبى . ذلك أن المشاهد الشعبية تؤدى دائما أداء رديئاً ، ومن خلالها ، يعمل حشد من المهرجين على انتهاز الفرصة للإضحاك ، وبالتالى لوقف الوهم . وما دام الشعب لا يخلق شروره ، بل يستخدم الأدوات الموجودة فعلا ، تلك الأدوات التى تحتمل معنى مزدوجا ، لم أكتب الأغنية الفاضحة بنفسي . بل استوحيت

كلمات أغنية شعبية معروفة إلى حد ما لاحظتها بنفسى فى منطقة ستوكهولم . تكاد كلمات الأغنية تبلغ غايتها ، لكنها لا تبلغها تماما ، عن قصد لأن الجانب الماكر (الضعيف) للعبد لا يمكن من الهجوم المباشر . أنا لا أريد إذن تهريجاً فى الحركة الجادة ، ولا ضحكات سفيهة فى موقف يغاق فيه قبر إحدى الأسر .

أخذت عن التأثيرين الطابع اللاتناسقى المقطوع للديكور ، وأعتقد أننى خلقت بذلك الوهم بطريقة أسهل . ما دمنا لا نرى الحجرة كلها بأثاثها فلدينا فرصة للتخمين : الخيال يخاطب، ويكمل الصورة ، ووجدت فى ذلك ميزة أخرى: تجنبت بهذه الطريقة الخروج المزعج من الباب ، خاصة أن الباب فى المسرح من القماش ، ويتحرك لأقل حركة ، ولا يمكن أن يستخدم مثلا فى التعبير عن غضب رب أسرة يخرج بعد تناوله عشاء رديئا ، ويغلق الباب وراءه « بحيث يجعل المنزل يهتز » . (الباب فى المسرح يتأرجح) . كما أننى اكتفيت بديكور واحد لأجعل الشخصيات تثبت جذورها فى بيئة واحدة ، ولأقطع الصلة بفخامة الديكور أيضاً . لكن ، إذا لم يكن هناك إلا ديكور واحد، أمكننا أن نطالب بأن يكون مشابها للحقيقة . ما من شىء أصعب من إيجاد حجرة تبدو وكأنها غرفة إلى حد ما ؛ أيا كانت من ناحية أخرى ، عبقرية مهندس الديكور فى بناء البراكين الثائرة أو الشلالات . لا يمكن أن نمنع الجدران من أن تكون من القماش ، لكن ألا يمكن أن نمتنع عن رسم الرفوف وأدوات المطبخ عليها ؟ هناك أشياء كثيرة اصطلح عليها فى المسرح ، أشياء ، أشياء علينا أن نؤمن بها ، بحيث يمكن إعفاؤنا من الأوانى المرسومة على الأقل .

وضعت الديكور الخلفى والمائدة « بالورب » ، حتى يتمكن الممثلون من تأدية أدوارهم وهم يواجهون الجمهور ، أو يولونه ثلاثة أرباع وجوههم ، عندما يجلس كل منهم قبالة الآخر ، على جانبى المائدة . رأيت فى « عايدة » جزءاً مائلا من خلفية المسرح ، يقود النظر نحو آفاق مجهولة يبدو أنه كان لا يدين بشىء للرغبة فى قطع الخط المستقيم الممل .

تجديد آخر ، ربما لا يخلو من الفائدة : حذف خط الأنوار . مهمة هذه الإضاءة السفلية ، على ما يبدو ، هي جعل وجه الممثلين أعرض . لكن ، لم يكن لكل الممثلين وجوه سمينة ؟ ألا تمحو هذه الإضاءة السفلية بعض الملامح الدقيقة جداً في الجزء الأسفل من الوجه ، والفكين خاصة ؟ ألا تزيف شكل الأنف وتلقي بالظلال على العيون ؟ حتى لو لم يكن الأمر كذلك ، فمن المؤكد أن عيون الممثلين تقاسى منها ، بحيث يضيع أداء النظرات المعبر : يؤثر نور المسرح في الشبكية ، في جزء عادة ما يبقى في الظل (إلا عند البحارة الذين يرون انعكاس الشمس في الماء) . وهذا هو السبب الذي يجعل من النادر أن نرى أداء بالنظرات ، اللهم إلا دحرجة العيون نحو الجانبين أو الحضور ، تلك الدحرجة التي تكشف عن البياض . ويمكن أن نعزو « ربشة » الممثلات المتعبة إلى نفس هذه الأسباب . وعندما يراد التعبير بالنظرة في المسرح ؛ لا يبقى إلا هذا الحل السيء : النظر إلى الجمهور ، والاتصال به مباشرة خارج إطار خشبة المسرح ، وتلك أسوأ عادة . ويسمى هذا ، عن صواب أو خطأ ، « التصبيح على الأصدقاء » .

ألا يمكن أن يعطى النور الجانبي هذه الإمكانية الجديدة للممثل : تمثيل صامت قد يقويه تمثيل بالنظرات ، الإمكانية الرئيسية في الوجه ؟

لا أتوهم أبداً أنه يمكنني أن أجعل الممثل يمثل للجمهور ، لا معه ؛ وإن كان ذلك شيء نتمناه . ولا أحلم بممثل يوليني ظهره طوال مشهد هام ؛ لكن لدى رغبة شديدة في ألا أرى المشاهد الحاسمة تمثل بالقرب من فتحة الملقن ؛ وكأنها « دويتو » يستهدف التصفيق . أريد أن أراها تؤدى في مكان معين ؛ له علاقة بالموقف ذاته . لا أريد ثورة إذن ؛ وإنما بعض التغييرات الطفيفة ، لأن ما من شك في أن مضايقتنا لن تقل إذا رأينا خشبة المسرح تتحول إلى غرفة أزيل حائطها الرابع ، وتدير بعض قطع الأثاث فيها وجهها للجمهور .

وإذا كنت أتحدث عن الماكياج ، فأنا لا آمل أن تستمع إلى السيدات

اللواتى يفضلن أن يكن جميلات على أن يقتربن من الحقيقة فى أدائهن لأدوارهن . لكن الممثل قد يتساءل عما إذا كان من مصلحته حقاً أن يتنكر ، عند ما يضع الماكياج ، فى شخصية مجردة ، كما لو كان يلبس قناعاً . لنتصور سيداً وضع بين عينيه لمحة غضب عنيفة بقلم أسود ، ولنفرض أن عليه أن يبتسم لرد ما ، بالرغم من أنه غاضب على الدوام . يالها من تكشيرة بغيضة عندئذ ! وهذه الجبهة الملساء « كالبلية » ، أيمكن أن تتثنى إذا لزم الأمر ؟

مما لا شك فيه أنه يستحسن استخدام نور جانبى قوى — ومن الأفضل أن يتم ذلك على مسرح صغير — فى المسرحية النفسية التى ينبغى أن تنعكس أدق حركات النفس فيها على الوجه أكثر من الحركات والتشوش ، وذلك مع ممثلين بلا ماكياج ، أو وضعوا ، على الأقل ، أقل قدر منه .

فضلا عن أننا ، إذا استطعنا أن نتجنب الأوركسترا المرئى ، بنوره الذى يضايق ووجوهه الملتفتة إلى الجمهور ، وإذا أمكن رفع الأرضية بحيث يرتفع نظر المتفرج إلى ما فوق ركبتى الممثل ، وإذا استطعنا أن نحذف المقصورات الأمامية بمن يأكلون فيها ، ويشربون ، ويضحكون وأخيراً . إذا أمكن أن نحصل على الظلام التام فى الصالة فى أثناء العرض ، وبادىء ذى بدء ، على مسرح صغير وصالة صغيرة . قد نرى ميلاد فن مسرحى جديد ، وقد يصبح المسرح مرة أخرى من اختصاص المثقفين من الناس .

مقدمة « موموازيل جولى »

(Préface à " Mademoiselle Julie ", 1888, trad. C. G. Bjurstrom, éd. de l'Arche).

تشيكوف

آنتون بافلوفيتش تشيكوف Tchekhov (١٨٦٠—١٩٠٤) . كاتب روسى هجر الطب من أجل الأدب ، وكتب كثيراً من القصص القصيرة والروايات ، ولاقت مسرحيته « النورس » " La Mouette " نجاحا منقطع النظير على مسرح ستانيسلافسكى « مسرح الفن » . ثم كانت مسرحياته « العم فانيا » "Oncle Vania" و « الشقيقات الثلاث » " Les trois soeurs " ، و « بستان الكرز » " La cerisaie " . يكمن أسلوب تشيكوف كله فى الفروق الدقيقة ، والألوان المتأرجحة بين الضوء والظل . أما الكاتب نفسه فلا يضارع فى بساطته وقدرته على تخيل جو معين.

* * *

يحشر كتاب المسرح المعاصرين أعمالهم بالملائكة والأنذال والمهرجين فحسب . وأردت ، أنا ، أن أكون مبتكراً . فلا وجود عندى لقاطع طريق أو ملاك (وإن كنت لم أتمكن من الاستغناء عن المهرجين) ، ولم أتهم أحداً أو أبرىء أحدا . (ايفانوف) .

بدأت مسرحية « النورس » قوية وأنهيتها هادئة جدا ، متحديا بذلك كل قواعد الفن المسرحى . أنا أميل إلى الشعور بعدم الرضا عنها ؛ وعندما أعاود قراءتها ، أدرك مرة أخرى أننى لست مؤلفا مسرحيا ألبتة .

* * *

البطل والبطولة ، مطالبان بإحداث بعض التأثيرات المسرحية . مع أن المرء فى الحياة لا يطلق على نفسه رصاصة فى كل وقت ، أو يشنق نفسه ، أو

يصرح بحبه ، أو يعبر عن أفكاره العميقة فى سيل متدفق . لا ! بل نراه ، فى أغلب الأحيان يأكل ويشرب ، ويغازل ، ويقول الحماقات . وهذا ما ينبغى أن نراه على المسرح . لا بد من كتابة مسرحية يروح فيها القوم ويجيئون ، ويتناولون العشاء ، ويتحدثون عن الجو ، ويلعبون « الويست » ، لا نتيجة لإرادة المؤلف ، ولكن لأن الأمور تسير على هذا النحو فى الحياة الحقيقية . هل أنادى إذن بالمذهب الطبيعى على طريقة زولا ؟ لا ، لا بالمذهب الطبيعى ، ولا بالمذهب الواقعى . لا ينبغى أن نقول الشىء داخل الإطار ، بل ينبغى أن نترك الحياة على ما هى عليه ، والناس كما هم ، حقيقيون لا مبالغة فيهم .

(Conversation avec Serge Gorodetski)

* * *

تذكروا أن لدى الكتاب الذين نصفهم بالخلود ، أو العظمة فقط ، هؤلاء الكتاب الذين يسكروننا ، سمة مشتركة هامة جداً ، إنهم يتجهون إلى مكان ما ، ويدعوننا معهم ، ويجعلوننا نحس ، لا بذهننا فقط ، وإنما بكياننا كله ، بأن لديهم هدفاً معيناً ، شأنهم شأن شبح والد هاملت الذى لا يجىء ويلقى بالاضطراب فى خيالنا بلا داع . هذه الأهداف أهداف مباشرة عند البعض ، محو العبودية ، أو تحرير الوطن ، أو السياسة أو الجمال ، أو الفودكا ، بكل بساطة ، كما هى الحال بالنسبة لدينيس دافيدوف ، وأهداف بعيدة عند البعض الآخر : الله ، أو الحياة الخالدة ، أو سعادة الإنسانية ، الخ . . . وأفضل هؤلاء الكتاب واقعى يصف الحياة كما هى ، لكننا نحس معه ، فضلاً عن إحساسنا بالحياة كما هى ، بالحياة كما ينبغى أن تكون — لأن كل خط من خطوطه متشبع بوعى هدفه ، كما لو كان متشبعاً بعصارة ما — وهذا ما يغرينا . أما نحن ، نحن ! فنصور الحياة كما هى ، ولا شىء بعد ذلك ، لا شىء حتى لو أردتم تحريكنا

بالكرابيج . ما لنا من أهداف بعيدة أو قريبة ، ونفسنا خالية ، خالية تماما ـ ما لنا أهداف سياسية ، كما أننا لا نؤمن بالثورة ، ولا بوجود الله ، ولا نخاف الأشباح ، وأنا شخصياً لا أخاف الموت أو العمى . ومن لا يرغب فى شىء ، أو يعلق آماله بشىء ، أو يخاف من شىء . لا يمكن أن يكون فنانا . . . .

(A. Souvorine, 25 novembre 1892. Dans "Tchekhov par lui-même", éd. du Seuil, trad. Sophie Lafitte) .

مارينتى :

فيليو تومازو مارينتى Marinetti (١٨٧٦ — ١٩٤٤) كاتب إيطالى قام بجـــزء من دراسته فى باريس ، ونشر بالفرنسية مأساته الأولى ، « الملك بومبونس » « Le Roi Bombarce » ، وأسس مجلة بعنوان « شعر » « Poésie » . فى مايو ١٩١٢ ، ظهر فى « الفيجارو » أول « منشور فنى من الأدب المستقبلى » « Manifeste technique de la littérature futuriste » . وتلته منشورات أخـرى عن المسرح ، والرسم ، والنحت ، والمعمار ، والموسيقى ، فى الأثناء التى كان مارينتى يعدد فيهـــا محاضراته ، ويجـــد فى العالم كله أتباعا لنظريته الثورية التى تتحمس للسرعة ، والآلات ، وتمجد الحرب بوصفها « صحـة العـــالم » .

✲ ✲ ✲

المستقبلية

العمــل المسرحى هو ، بكل تأكيد ، من بين الأشكال الأدبية قاطبة ، الشكل الذى له أبعد مدى مستقبلى .

نريد أيضا أن يكف الفن المسرحى عن أن يكون على ما هو عليه اليوم : منتج صناعى حقير ، خاضع لسوق اللهو والمتعة فى المدن .

لذا ، يجب إزالة كل الآراء المسبقة القذرة التى تسحق المؤلفين ، والممثلين ، والجمهور .

(١) لذا نلقن المؤلفين احتقــار الجمهور ، وجمهور العروض الأولى بصفــة خاصــة ؛ ها هو ذا — إجمالا — التحليل النفسى لهــذا الجمهور : تنافس فى

القبعات والأزياء النسائية ، تباه بالمقعد الغالى يتحول إلى كبرياء ذهنى ؛ مقصورات وصالات يحتلها قوم ناضجون أثرياء ، عقلهم ميال بطبيعته إلى الاحتقار ، وهضمهم نشط جداً ، مما يتنافى مع أى مجهود ذهنى .

يتغير مزاج الجمهور وذكاؤه بتغير مسارح المدينة ، وفصول السنة الأربعة . فهو يخضع للأحداث السياسية والاجتماعية ، ونزوات الموضة ، وهطول الأمطار فى الربيع ، واشتداد الحرارة والبرد ، وآخر مقال قرىء بعد الظهيرة . ومما يؤسف له أن الجمهور لا يرغب إلا فى الهضم ، فى المسرح ، على وجه مستحسن . فهو لا يقدر إذن إطلاقا على الرضا من عدمه ، أو تصحيح أى عمل فنى . بوسع المؤلف أن يعمل على إنقاذ جمهوره من الحال الوسط ، كما ينقذ الغريق بإخراجه من الماء . لكن ، على المؤلف أن يحذر من أن يدع أيدى الجمهور الهلعة تقبض عليه ، لأنه إذا فعل ، هلك معه ، لا محالة وسط عاصفة من التصفيق .

(٢) نلقن (المؤلفين) أيضاً كراهية النجاح المباشر الذى يتوج الأعمال المتوسطة العادية . فالمسرحيات التى تؤثر مباشرة ، بلا وسيط أو شرح فى أفراد الجمهور كافة ، إنما هى أعمال قد تكثر أو تقل جهود بنائها . لكنها تخلو تماما من الجدة ، وبالتالى من العبقرية الخلاقة .

(٣) على المؤلفين ألا ينشغلوا إلا بالأصالة المجددة . فكل المسرحيات التى تبدأ من فكرة مبتذلة ، أو تأخذ فكرتها ، أو أساليبها ، أو جزءاً من أجزائها ، من أعمال فنية أخرى ، مسرحيات تستوجب الاحتقار التام .

(٤) لأن موضوع الحب ومثلث الزنا قد استهلكا فى الأدب ؛ يجب أن يحولا على المسرح إلى قيمة ثانوية كقيمة الأحداث ؛ والاكسسوار ؛ أى يجب أن يكونا كما أضحيا اليوم فى الحياة مقابل مجهودنا المستقبلى الضخم .

(٥) لأن الفن المسرحى ، شأنه شأن أى فن ، لا يهدف إلا إلى انتزاع روح الجمهور من الواقع اليومى ، وإثارتها فى جو باهر من النشوة الذهنية ، نحتقر كل المسرحيات التى تحمل على الانفعال وسكب الدمع فحسب ، بعرضها المشهد يثير الشفقة حتما : أم فقدت ابنها ، أو فتاة لا تستطيع أن تتزوج من تحب ، أو ما شابه ذلك .

(٦) نحتقر ، فى الفن ، والمسرح خاصة ، كل تجديد للبنيان التاريخى ، سواء استمد أهميته من الأبطال المشهورين ، نيرون ، أو قيصر ، أو نابليون ، أو كازانوفا ، أو فرنشيسكا ريمينى ، أم استند إلى الإيحاء الذى توجده فخامة أزياء وديكورات الماضى اللامجدية .

على الدراما الحديثة أن تعبر عن الحلم المستقبلى الكبير ، النابع من حياتنا المعاصرة التى تفاقمت فيها السرعة الأرضية ، والبحرية ، والجوية ، وسيطر عليها البخار والكهرباء .

يجب أن ندخل فى المسرح عصر الآلهة ، والرجفات الثورية الكبرى التى تهز الجموع ، والتيارات الفكرية الجديدة ، والاكتشافات العلمية الكبرى التى حولت إحساسنا وعقليتنا كأناس يعيشون فى القرن العشرين تحولا تاما .

(٧) لا ينبغى أن يكون الفن المسرحى فوتوغرافية نفسية ؛ بل ينبغى أن يكون تأليفا حماسيا للحياة فى خطوطها المميزة التى لها دلالتها .

(٨) لا وجود لفن مسرحى بلا شعر . أى فن مسرحى بلا نشوة أو تأليف يجب أن تستبعد الأشكال الشعرية المنتظمة . سيستخدم الكاتب المستقبلى الشعر المرسل : وهو تنظيم متحرك للصور والأصوات التى تنتقل من أبسط الطبقات لتعبر ، مثلا ، بدقة ، عن دخول خادم أو إغلاق باب ، وترتفع تدريجيا مع إيقاع المشاعر فى مجموعات إيقاعية مختلطة بالتناوب ، عند ما يتعلق الأمر مثلا بإعلان انتصار الشعب أو ميتة أحد الطيارين الجيدة .

(٩) يجب أن نهدم فكرة الثراء المتسلطة على عالم الأدب، لأن جشع الكسب دفع إلى المسرح بعدد لا حصر له من الأذهان التي لم توهب إلا صفات المؤرخ أو الصحفي.

(١٠) نريد أن نخضع الممثلين لسلطة الكتّاب، وننتزعهم من سيطرة الجمهور الذي يدفعهم حتما إلى البحث عن الأثر السهل، ويبعدهم عن أي مجهود في سبيل الأداء العميق.

لذا يجب إنهاء عادة التصفيق والصفير المضحكة، تلك العادة التي يمكن أن تستخدم كبارومتر للخطابة البرلمانية، لا، بكل تأكيد، كمقياس للعمل الفني.

(١١) وبينما ننتظر هذا القرار، نلقن المؤلفين والممثلين اللذة التي يستشعرونها عند ما يصفر لهم الجمهور.

ليس من الضروري أن يكون كل ما يقابل بالصفير جديدا أو جميلا. لكن كل ما يصفق له مباشرة لا يتعدى الذكاء المتوسط، وهو، بالتالي، شيء متوسط، أي عادي، أو شيء يقذف به ثانية، أو هضم هضما جيدا جدا.

(« Le Futurisme », èd. Sansot, 1911,).

فلاديمير ماياكوفسكى

فلاديمير فلاديميروفتش ماياكوفسكى MaiaKovski (١٨٩٤ — ١٩٣٠) شاعر روسى انضم إلى الحزب الاشتراكى وهو فى الرابعة عشرة ، وخالط الجماعة المستقبلية التى تكونت فى روسيا على أثر منشور مارينتى . نشر ماياكوفسكى منشورا بعنوان : « لطمة الذوق العام » « La Gifle au goût public » ، أعلن فيه نيته فى مقاومة الرمزية المنحطة . أراد هذا المؤلف أن يكتب للشعب ، ووضع فنه فى خدمة الدعاية الشيوعية. كما أنه شاعر موهوب جداً ، غنائى ، وساخر ، ومحب للمغالاة . خلف لنا ماياكوفسكى مسرحية تحمل اسمه ، وكذا «مسرحية دينية مضحكة» « Mystère-Bouffe » ، و « البقة » «La Punaise» ، و « الغسيل الكبير » « La Grande Lessive » وعدة قصائد اشهرها واحدة بعنوان « السحاب مرتديا البنطلون » « Le Nuage en pantalon » .

✿ ✿ ✿

مسرح ، وسينما ، ومستقبلية

سيداتى ، سادتى :

لا يمكن أن تتوقف حركة الهدم الكبرى التى اضطلعنا بها فى مجالات الجمال كافة ، باسم فن المستقبل — الفن المستقبلى — أمام أبواب المسرح .

يثيرنى الحقد على فن الأمس ؛ والحقد على « النوراستينيا » التى رعاها الشعر ، والرسم ، والمسرح ، والحقد على هذا الكلف اللامجدى بوصف المشاعر الصغيرة ، بالطول وبالعرض ، لدى أناس فى سبيلهم إلى الزوال . لن أستخدم

التفخيم المصطنع ، أو الأسلوب الغنائى لأثبت حتمية قدوم أفكارنا . لكنى سأستند إلى العلوم الرياضية ، ودراسة العلاقة بين الفن والحياة .

أحتقر « العجلات الفنية » ، أمثال « أبولو » و « الأقنعة » ، التى تجعل العبارات الأجنبية المعقدة تطفو على خلفية من العبث القاتم ، كالعيون فوق الحساء ، وإنى لسعيد بنشر هذا الخطاب فى مجلة سينمائية فنية .

سأسأل سؤالين :

(١) هل ينتمى المسرح المعاصر إلى الفن ؟ (٢) وهل يستطيع أن يحتمل المنافسة مع السينما ؟

يدفعنا عنف الحياة العصرية آمرا إلى ممارسة ملكاتنا فى ميدان المعرفة ممارسة حرة ، أى إنه يدفعنا إلى ممارسة الفن . سمحت المدنية للسكان ، بعد أن روت آلاف الآلات البخارية ، باستيفاء حاجاتهم العادية بالعمل ست أو سبع ساعات فقط فى اليوم . هكذا يفسر الاهتمام الضخم الذى يوليه رجل اليوم للفن .

أوجد التمييز بين أنواع العمل مجموعة خاصة من المشتغلين بالجمال . بعد أن تعب الفنان من تصوير « مفاتن العشيقات السكارى » ، أصبح يفضل عليها فضاء الفن الديمقراطى الواسع ، مطلوب منه أن يشرح للمجتمع فى أية ظروف تحول فنه إلى فن مفيد عامة ، بعد أن كان فنا فرديا لا يخدم إلا الفنان وحده .

الفنان الذى أعلن دكتاتورية النظر له الحق فى الوجود . وجد فن الرسم سبيله بتأكيده أن اللون ، والخط ، والشكل قيم فى حد ذاتها . كذلك ، لهم الحق فى الوجود أولئك الذين أيقنوا أن الشعر يزدهر عندما تعينه الكلمة ، ورسمها ، وصوتها . هؤلاء هم الشعراء ، ولقد اكتشفوا الطريقة التى يجعلون بها الشعر يزدهر أبد الآبدين .

هل للمسرح — ولم يكن ، قبل مجيئنا ، إلا حجة مصطنعة لممارسة فنون أخرى — حق فى الوجود المستقل بوصفه فنا خاصا ؟

يتضمن المسرح الحديث الإخراج ؛ لكن هذا الأخير من إنتاج فنان نسى حريته ، وانحدر إلى مستوى الفن النفعى .

إذا نظرنا إلى المسرح من وجهة النظر هذه ، بدا لنا أنه خارج على الثقافة ، ولا يفعل شيئاً إلا أنه يستعبد الفن .

« الكلمة » هى العنصر الآخر المؤلف للمسرح ، بعد الإخراج . لكن ، هنا أيضاً ، يرجع الانطباع الجمالى ، لا إلى الأثر الداخلى للكلمة ، وإنما إلى كونها أداة لنقل الأفكار السياسية والأخلاقية الخارجة عن الفن[1] .

وهنا أيضاً ، لم يعمل المسرح الحديث إلا على استعباد الشاعر والكلمة .

واضح إذن أن المسرح ، قبل مجيئنا ، لم يكن موجوداً كفن مستقل . هل نجد فى التاريخ آثاراً لمثل هذا الوجود ؟ طبعا !

لم يكن فى مسرح شكسبير أى ديكور . ولقد فسر النقاد الجهلة هذه الظاهرة بقولهم إن فن الديكور لم يكون موجود آنذاك . ومع ذلك ، فقد كان هذا العصر عصر ازدهار الواقعية فى التصوير . أما عن مسرح « أوبرامرجو » ، فلم يكن يقيد ممثليه فى أغلال الردود المفتعلة .

لا تقبل هذه الظاهر التفسير إلا بوصفها إحساساً سابقا بفن خاص للتمثيل ، يتم فيه التعبير عن أقوى حركات النفس ، لا بالكلمات ، وإنما باللهجة وبعض

---

(١) مثلا ، يفسر الانطلاق الوهمى للمسرح ، خلال العشر أو الخمس عشرة السنة الأخيرة ، بانطلاق الفكر العام فقط (« الطبقات الدنيا » « Les Bas - Fonds » « بيرجنت » « Peer Gynt ») ، فى حين تموت المسرحيات ذات الأفكار الحقيرة فى بضع ساعات . (مذكرة لايا كوفسكى) .

الأوضاع الايقاعية الحرة . وما الأهمية ، إذا لم يكن للكلمات معنى محدد ، أو كانت هذه الأوضاع مرتجلة !

سيكون فن تمثيل جديد حر .

المسرح الذى ينصرف إلى تصوير الحياة تصويراً فوتوغرافيا ، يقع اليوم فى التناقض التالى : تشل خلفية الديكور الجامدة فن التمثيل ذا الجوهر النشط المتحرك . والسينما التى تثبت الحركات فى انسجام ، تقضى على هذا التناقض الجارح .

لقد حكم المسرح على نفسه ، وعليه أن ينقل تراثه إلى السينما . وستفسح السينما ، بتحويلها الواقعية الفنية الساذجة — بما فيها واقعية تشيكوف وجوركى — إلى مجرد فرع صناعى ، الطريق أمام مسرح المستقبل ، مسرح فن التمثيل المتحرر من القيود .

(« Premier Manifeste », in « Ciné-Journal de Moscou », No. 14, 27 juillet 1913, trad. Nina Gourfinkel).

هنرى — رينيه لينورمون :

هنرى — رينيه لينورمون Lenormand (١٨٨٢ — ١٩٥١) مؤلف مسرحى فرنسى أخرج جورج بيتوييف كثيرا من مسرحياته . تعلق لينورمرن بخبايا اللاشعور ، والعواطف المرضية ، وخلف لنا أعمالا محيرة : « الزمان حلم » Le Tempsest un songe ، و «السموم» Le Simoun و « آكل الأحلام » Le Mangeur de Rêves ، و « الإنسان وأشباحه » L' Homme et ses Fantomes ، وخليط Mixture ، و « مجنونة السماء La Folle du Ciel الخ ... ونشر أيضا « اعترافات مؤلف مسرحى » Confessions d' un auteur dramatique

***

باريس ، مركز الفن المسرحى

خلقت عقلية أوروبية ، سواء أردنا ذلك أم لم نره : قام ، من أول القارة إلى آخرها ، نوع من رضا الإحساس عن بعض أشكال الفكر . أخيراً ، جاء الأوروبى الطيب الذى استدعاه نيتشه . أسماء ستريندبرج ، وتشيكوف ، وشو ، وكلوديل ، هى فى نظره الأسماء المسيطرة على العصر . ومن وراء أبطال التعبير الكلامى هؤلاء ، يتحسس فى الظلام فنا لا يستطيع أن يعرفه لنفسه بعد : جمال بلا كلمات وترجمة شكلية متحركة لأحلامه . . . يتعلق الأمر بمعرفة ما إذا كنا سنستمر ، أمام أوروبا الساخرة المندهشة ، فى ادعائنا أن الأدوات التى نقطر بها الزنا البورجوازى ، والقصص البوليسية ، والكوبليهات الثلاثية المعنى هى وحدها التى تستحق أن تحمس القوى النفسية لدى شعب متطور . يجب أن تصبح باريس مركزاً للفن المسرحى ، له على الأقل أهمية مدينة ألمانية

عدد سكانها مائتا ألف نفس ، وذلك من أجل مجد الثقافة الفرنسية . يجب أن نتمكن من الاستماع فيها إلى أعمال مثل « النورس » la Mouette لتشيكوف و « رقصة الموت » La Danse de Mort و «السوناتة الشبح» Sonate Fantome لسترندبرج و «حفلة الزفاف» Les Noces «لفيسبيانسكى ، و« قيصروكليوباترة » لبرناردشو . يجب أن تشتهر فيها أسماء كنوت هامسون ، وييتس ، وسينج ، وطاغور ، اشتهار محرري مجلاتنا المسرحية تقريبا .

(in « Comoedia», 13-12-1a-1I)

نددت بمساوىء الحلم ، وشربت أكسير الحلم . امتهنت معرفة الإنسان ، وخدعنى أناس أقل بصيرة منى بكثير . وأحيانا ، خدعت نفسى. بينت الأضرار التى تترتب على سم التحليل ، مع أننى كنت قد تجرعت جرعتى منه . ورأيت ، كل يوم ، قدرة معاصرى الخلاقة تتناقص تحت ضربات الخرافة والقلق . لكن أى علاج قدمت لهم ؟ أبيت عليهم الالتجاء إلى الله ، وفككت من أجلهم ، بطريقة ساخرة ، فخاخ السحر والتنجيم وكل أوهام العاطفة الدينية الثانية . وسددت سهامى إلى التعلق البورجوازى للمفرد بالعادات القائمة (Conformisme) والأخلاق المسيحية ، ووصلت إلى نوع من اللاأخلاق ، يشبه دينا من أديان الشر ، له هو الآخر ، تعلقه بالعادات القائمة ، وقواعده ، ورهبانه .

أردت أن أنهى الأمر بإنسان العصور الكلاسيكية ، مثال الخلق المسرحى القوى . فسلمته ، هذا البطل الديكارتى القابل تماماً للتحليل ، إلى القوى المفسدة النابعة من لا شعوره . وجعلت منه لعبة للقوى الطبيعية ، وأخضعته لقانون المناخ القاسى ، وأوقفته فى تساؤل لا جدوى منه ، أمام أسرار الموت ، والزمان والمكان . وحاولت أن أوسع مملكة المسرح التى لا يمكن أن تجد حدودها فى الحياة الفردية ، ما دام ليس لها حدود إلا حدود الخلق . لكن الإنسان خرج من هذا العالم الذى أدخلت فيه الحرارة والضباب ، والعواصف الرملية والغريزة ، والظلال والأحلام ، يائسا أكثر منه متحمساً ، فقيراً أكثر منه غنيا ، متردداً أكثر منه راسخا فى إيمانه .

بذا! أكون قد لعبت دور نذير الشؤم الذى نعق بإصرار حول إنسان بداية القرن العشرين، وغزواته الاجتماعية ، وآلاته ، وتقدمه ، ومنجزاته . وأكون قد أعلنت عن الإعصار الرهيب الذى ما زال مستمرا ، فيما يقرب من ثلاثين مسرحية ، أفضلها لم يمثل فى أغلب الأحيان . لكن ، يخيل إلى أحيانا أن تواطئنا مبهما كان يربطنى بالإعصار أكثر مما كان يربطنى بضحاياه . وأنظر إلى نفسى وكأننى نبى متهم بالخيانة ، أو شاهد لم يتمرد بما فيه الكفاية على مجتمع يتحلل ...

(Prèface aux «Confèssions d' un auteur dramatique,» Ed. Albin Michel)

موريس جرافييه :

موريس جرافييه Gravier أستاذ فى السوربون تخصص فى الأدب الألمانى والاسكندنافى ، ويدرس هنا خصائص البطل التعبيرى الذى ألفه القارىء الفرنسى أقل من غيره من الأبطال . بعد ستراندبرج Strindberg وودكند Wedekind ، كتب كتاب المسرح الألمان المنتمون إلى المدرسة التعبيرية بمعنى الكلمة : تولر Toller ، وهازنكليفر Hasenclever ، وبرونن Bronnen وكايزر Kaiser ، وسترنهيم Sternheim — مسرحيات تتعارض مع المذهب الطبيعى ، ويبلغ عنفها الذروة أحيانا ، وذلك فيما بين ١٩١٨ و ١٩٢٤ .

* * *

يقدم المسرح التعبيرى نفوساً ، لا خلائق (...) من الصعب علينا أن نلمح نفس الآخرين . فعند الآخرين ، نكون أكثر ميلا إلى رؤية الخلق ، وأكثر حساسية للناحية الكاريكاتورية ، وهذا طبيعى على أية حال . وأصحاب المذهب التعبيرى متفقون معنا فى تقرير ذلك ما دام ستراندبرج يقول فى مكان ما : « لا يعرف المرء حقا إلا حياة واحدة : حياته » . يترتب على ذلك أن الدراما التعبيرية دراما أوتوبيوغرافية ، أو بالأصح دراما « اعترافية » .

هناك صفة أخرى أساسية يتصف بها هنا المسرح : ما دامت « ذات » المؤلف فى الوسط ، بالتالى يأخذ هذا المسرح بكل سهولة شكلا « أحلامياً » فالشخص الذى يحلم يضع نفسه فعلا ، أوتوماتيكيا ، وسط ما يتخيله من العالم الذى يخلقه من حوله . مما يجعل ارتباط فكرة دروومسبل Dromspel (لعب الحلم) ببيان نظرية فرويد أكثر وثوقا .

ولنحاول الآن أن نحيط بالشخصية الرئيسية (...) ما هى أسماء شخصيات المسرحيات التعبيرية ؟ الشخصية رقم ١ فى « طريق دمشق » اسمها « المجهول » . وهناك شخصية أخرى ألمانية اسمها der Namenlose أى « من لا اسم له » . وشخصية معروفة من شخصيات تولر اسمها Masse-Mensch ، « أى الإنسان فى مواجهة المجموعة » . ونبلغ ذروة الأمر مع بطل مسرحية دانمركية يحمل هذا الاسم : Ingen ، أى « لا أحد » . ولا بد من الاعتراف بأن حمل بطل ما لاسم مثل « لا أحد » ليس بالشىء العادى . لكن لهذا الاسم معنى خاصا . فبطل المسرحية يبحث عن نفسه ، ولا يعرف من هو . البطل التعبيرى يبحث عن نفسه ؛ إنه مجهول ، إنما من نفسه بصفة خاصة .

هذا المسرح إذن مسرح ازدواج . والمعروف أن الازدواج فى حد ذاته ليس بالظاهرة المطمئنة . إذن ، فهو مسرح القلق ، حيث تحمل « الذات » حمل الحياة الفردية المنعزلة الثقيل بأكمله ، وبكل ما فيه من روع . وواضح أنه مسرح يتحول إلى اتجاه وجودى .

(...) لمحة أخيرة عن نفسية البطل التعبيرى : هذا البطل ليس بالرجل القوى أو « القوة المندفعة » ، ولا قرابة له بالبطل الغريب الشاذ أو البطل الرومانسى (على الطريقة الفرنسية) . إن مأساته هى مأساة الإثم . ربما اقترف إثما لم يقدر أبداً على تعريفه ، ومن ثم ، فهو يقع فريسة للاضطهاد . ويعتقد سترندبرج أن هذا الاضطهاد من فعل بعض القوى الشيطانية (Makterna) ، التى تأتمر أحيانا بأمر رب منتقم يشبه الله فى التوراة . وقد تتمثل هذه القوى فى ضغط المجتمع ، عند الألمان الذين يغلب عليهم التحمس السياسى ؛ سحق المجموعة للفرد : تلك هى مأساة Masse-Mensch . لكن أيا كانت الحال ، لا بد لكى يكون هناك مسرح تعبيرى من وجود الاضطهاد ، ولا بد من أن تتحرك حول البطل — الذى يبدو وكأن أمره قد افتضح — كائنات شريرة لم تخلق ولم تر النور إلا لتعذبه .

مما يجعلنا نقدر ، إجمالا ، على تكوين نوع من المجموعة الشمسية لشخصيات الدراما التعبيرية . فى الوسط ، البطل ، مصدر كل نور ، وظل الشاعر ؛ ومن حوله إشعاعه ، الشخصيات النابعة منه مباشرة ، شخصيات هى هو نفسه ، لكنها مختلفة إما أخلاقياً ، وإما زمنيا ؛ ثم شخصيات أخرى انعكاسية ، خاصة المرأة . والمرأة تتمتع بامتياز فريد من نوعه فى المسرح التعبيرى : لا وجود لها إلا بفضل البطل . فهو يعطيها اسمه وسنه ، ويقول لها ما ينبغى أن تكون عليه وما ينبغى أن تفعله . وهى تلعب دورا خاصاً للغاية . عليها عند سترندبرج ، أن تغرى البطل وتعذبه وتقوده إلى السماء بتعذيبها إياه . إنها تلعب دوراً قريباً من دور مفيستو عند جوته ، وإن كان أقل عبقرية . وإلى جانب هذه الشخصيات التى تستحق لقب personer (أشخاص) يوجد، عند سترندبرج ما يسميه هذا الأخير Bifigurer (وجوه ثانوية) أو الظلال (Skugger) . ولا نعرف بالضبط إذا كانت هذه الشخصيات موجودة أم لا ، أو إذا كانت أوهام كابوس ؛ على أية حال، لا وجود لها إلا من أجل التعذيب . إنها آلات رهيبة ترقص حول الشخصية شيئاً أشبه بالباليه الفظيع . والتطور إلى الباليه واضح جداً فى « الحلم » ، حيث نرى جيمنازيوما طبيا يعالج فيه عدد من الأفراد علقوا فى آلات ، ويجذبون على الإيقاع . وفى هذا سبق لباليه الآلات الذى يتحول فيه الكائن البشرى نفسه إلى عنصر أو قطعة آلية . ولقد أثار هذا التابلوه الإعجاب ، ونقل عدة مرات فى ألمانيا والدانمرك ، فى مشاهد المستشفيات الحربية ، والقطارات الصحية ، وهى صور بغيضة قريبة من الواقع أوحت بها الحرب الأخيرة (عند تولر وسفندبرجر خاصة) .

(***) التعبيرية كلمة اخترعها الرسامون أصلا ، واخترعت من أجلهم . كان الأمر يتعلق بالتخلى عن التأثيرية التى كانت قد استنفدت آخر إمكانياتها مع مونيه ، وبالغت فى فصل الذبذبات الضوئية إلى أن محت تماما حدود الأشياء . وكرد فعل ، نرى ماتيس يحد الأشياء بخطوط سوداء جداً ، بائنة واضحة . كذلك انحرفت المسرحية « الطبيعية » لتحليلها عناصر الشخصية

الإنسانية إلى ما لا نهاية ، ولعبها بهذه العناصر لعبة غريبة . كان الأمر قد انتهى إلى عدم العثور على نواة النفس البشرية ؛ وهذه النواة هي ما يعمل أصحاب المذهب التعبيري يائسين — بعدم حذاقة فى أغلب الأحيان — على العثور عليها من جديد والإحاطة بها . ونظراً لميلهم الساذج إلى الثقة بالأطباء والأطباء النفسانيين ، وماديتهم التافهة ، عالج أصحاب المذهب الطبيعى المادة الإنسانية ، كما لو كانت تركيبا من المواد الكيماوية ودرسوها ، لست أدرى بأى روح علمية جدا . سوف تصور التعبيرية فى مسرحياتها الإنسان بأقصى ما فيه من عناصر شخصية ، رئيسية ، إلهية . ولن تقوم بعد الآن على الانطباع ، لأن كل شاعر سوف يرغب فى بذل أعمق ما فى نفسه ، ولن يتحدث إلا عن نفسه . سيحل التعبير محل الانطباع ، فى حركة مضادة مباشرة ، وانبثاق من الداخل إلى الخارج .

(Les Héros du drame expréssionniste
Communication de Maurice Gravier aux Entretiens d'Arras, juin 1957. Editions du C. N. R. S., in Le Théâtre moderne, Hommes et tendances, 1958).

« أبطال المسرحية التعبيرية » . حديث لموريس جرافيه فى محادثات آراس يونيو ١٩٥٧ فى « المسرح الحديث : رجال واتجاهات ».

فرانز كافكا :

فرانز كافكا Kafka (١٨٨٣ — ١٩٢٤) كاتب تشيكى لغته الألمانية . لأنه كان مولعا بالميتافيزيقا والحلم ، أورد فى « يومياته الخاصة » Journal intime ، التى بدأها عام ١٩١٠ ، سلسلة من الإشارات الذكية الحادة . عرفت مؤلفات كافكا — « القصر » Le Château ، و « المحاكمة » Le Procès ، و « سور الصين » La Muraille de Chine و « أمريكا » L'Amérique — بعد موته خاصة .

* * *

الدراما (على المسرح) أكثر استيعابا من القصة ؛ لأنها ترينا كل ما نقرؤه فقط .

لكن الأمور لا تسير على هذا النحو إلا ظاهريا فقط ، لأنه ، إذا كان الشاعر لا يستطيع أن يرينا إلا ما هو أساسى فى القصة ، فإن الدراما ترينا كل شىء ، الممثل : والديكور ، حتى إننا نرى ما هو ثانوى ، لأننا لا نرى ما هو أساسى فحسب . وبالتالى أفضل مسرحية بالمفهوم القصصى قد تكون تلك التى لا تخضع لأى إغراء ، مثلا ، دراما فلسفية يقرؤها ممثلون جالسون فى أى ديكور يمثل غرفة .

* * *

حمل المؤلف المسرحية بجميع تفاصيلها ، وتقدم من تفصيل إلى تفصيل ، وبجمعه فقط لكل التفاصيل فى الحوار ، أضفى عليها ثقلها وقوتها الدرامية .

تصل الدراما فى قمة تطورها إذن إلى تجسيد لا يحتمل ، يرغب الممثل ، بالدور المقترح عليه كنموذج — هـذا الدور الذى يطفو من حوله ، وقد شحب وتفكك — ، فى جذبه إلى أسفل وجعله محتملا . تحلق الدراما إذن فى الفضاء ، لـكن لا كسقف تحمله العاصفة ، أو بنيان كامل انتزعت أسسه من الأرض ، بقوة ما زالت ، حتى اليوم ، قريبة جداً من الجنون .

كأن المسرحية ترقد أحيانا فوق ، فى السقف المزين ، وكأن الممثلين نزعوا منها لفائف يمسكون طرفها بيدهم ليلعبوا ، أو يلفوها حول أجسامهم ؛ وكأن إحدى اللفائف التى يصعب نزعها تطير أحد الممثلين فى الهواء ، من وقت لآخر فقط ، أمام روع الجمهور الشديد .

(Journal, trad. Marthe Robert, Ed. Grasset, 1954).

أشعر بالراحة لأننى قرأت سترندبرج . أنا لا أقرؤه لمجرد القراءة ، وإنما أفعل ذلك لأربض فوق صدره . إنه يحملنى كالطفل فوق ذراعه اليسرى . أنا جالس هنا ، كرجل فوق تمثال . أوشكت أن أسقط عشر مرات ؛ وفى المحاولة الحادية عشرة ، جلست فى أمان ، وأنا واثق من نفسى ، وأمامى منظر عريض فسيح .

. . . قرأت سترندبرج الذى يغذينى .

(id.)

* * *

كل من يجىء عندنا يلاقى بالترحاب .

هل تحلم بأن تصبح فنانا ؟ تعال !

فمسرحنا يستخدم كل الناس ،

ويضع كل واحد فى مكانه .

هل اتخذت قرارك ؟ نهنئك .

لكن ، أسرع ، وتقدم

قبل الثانية عشرة مساء .

لأن فى الثانية عشرة سنغلق الأبواب ، ولن نفتحها بعد ذلك أبداً .

وويل لمن لم يؤمن . . .

(Roman: L' Amerique).

كاريل كابيك :

كاريل ماتى كابيك Capek — شود (١٨٦٠ — ١٩٢٧)
كاتب تشيكى حلل فى قصصه مجتمع عصره والضعف الإنسانى ،
وتعالج مسرحياته : « الأم » La Mère » و « ر. و. ر. »
« R. U. R. » ، و « حياة الحشرات » « La Vie des Insectes »
قضايا الساعة .

***

هل أصبح المسرح شيئاً قديماً ؟

يؤكد الكثيرون ممن يمتهنون المسرح ، أو النقد المسرحى ، أن المسرح أصبح شيئاً قديماً ، وذلك بثقة تدعو إلى الأسف . صحيح أن بعض العلامات ، خاصة ضعف الإنتاج المسرحى الحالى ، تجعلهم يبدون على حق . ومن ناحية أخرى ، يهجر « السواد الأعظم من الجمهور » المسرح من أجل دور السينما والاجتماعات الرياضية . فالسينما ترضى خياله أفضل مما يفعل المسرح ؛ والرياضة تقدم له مشهد الصراع ، وتجعله يرى استعمال جميع القوى البشرية المشدودة إلى أقصى درجة . فى حين أن المسرح ، بإمكانياته المحدودة ، لم يعد يستهويه ، على ما يبدو ، بحيث يثير خياله أو يجذب انتباهه . على المسرح إذن أن يقاوم منافسة شديدة . ولا ينبغى أن يغيب عنه ذلك أبدا . عليه أن يفهم أنه لم يعد له المكانة المختارة التى كان يحتلها فى الحياة الاجتماعية ، فيما مضى . أجيب إذن على السؤال المطروح بقولى : « إذا أثبت المسرح ، فى هذه الظروف ، أنه ما زال قادراً على المقاومة ، فهذا دليل على أنه لم يوشك على الزوال بعد » . لكن عليه أن يقاوم .

يبدو أن هناك طريقتين يثبت المرء أو الشئ بهما وجوده أمام منافسه : إما أن يقلده ، ليهزمه بأسلحته ذاتها ، وإما أن يفعل عكس ما يفعله . ومع ذلك ، فهناك إمكانية ثالثة : عمل هذا وذاك فى آن واحد . وهذا هو ، فى رأيي ، الموقف الذى يجب أن يتخذه المسرح المعاصر . عليه أن يحتفظ بالخصائص التى تميزه عن فنون العرض الأخرى ، دون أن تمس : الإلهام الشاعرى والغنائى ، والفكرة ، « والعمق » النفسى . لكنه يستطيع ، بل ينبغى أن يكون قويا ، مثيرا للإعجاب والانفعال . عليه ، هو أيضاً ، أن يظهر الإنسان وهو مشدود إلى أقصى درجة ، وأن يدخل فى اعتباره القوى الكبيرة التى تحكم الحياة الإنسانية ، تلك القوى التى يكشف لنا عنها ، خطوة خطوة ، كل من علم الحياة وعلم الاجتماع ، وعلم الاقتصاد ؛ عليه أن يبين لأعيننا كل الأشكال التى يثبت الفكر المعاصر وجوده من خلالها ، بالفكرة والفعل . وإذا كان إنسان اليوم قد ظل حالما ، مولعا بالغزوات ، متعطشا إليها ، فإن القوى الطبيعية والاجتماعية الجديدة قد عظمته . ما زال الموضوع لا يخرج عن صراع النفس البشرية الخالد ، لكن ثمن هذا الصراع يمكن أن يكون سعادة البشرية ، يمكن أن يكون سعادة الفرد . أعنى بهذا أن لدى الشاعر ، فى أيامنا هذه ، أفكاراً أساسية كانت مجهولة حتى الآن : قضايا مثيرة معقدة ، وأحلاما مشرقة أو مرعبة . فهو يستطيع أن يستفيد من علم النفس الجماعى ، وعلم النفس الفردى على السواء ، يستطيع أن يدرس مدى بطولة الأفكار ، وبساطة النفوس على السواء . كل يوم ، تنمو تحت أبصارنا المادة المسرحية للحياة ، وتزمجر كالعاصفة . فهل يمكن ، حقا ، أن نقول إن الدراما ، موجز الحياة الذى يثير الانفعال ، قد فقدت علة وجودها ؟

(« Le Théatre a-t-il fait son temps » ? in " Choses de Théâtre " , juillet 1923) .

أونيـــل :

بدأ أونيل O'Neill (١٨٨٨ — ١٩٥٣) بمسرحيات من فصل واحد («القمر فى جزر الكاراييب» «La Lune des Caraïbes» و «طريق شرقى إلى كارديف» «Route à l'Est vers Cardiff») متأثرا بسنج وشو. تستوحى مسرحيات « ما وراء الأفق » « Par dela l'horizon » ، و « الامبراطور جــونز » « Empereur Jones » ، و « القـرد المكسو بالشعر » « Le Singe velu » ، المذهب التعبيرى . بعدها كتب أونيل مسرحيتى « الرغبـــة فى ظـــــــل أشجار الدردار » « Le Désir sous les Ormes » ، و « فاصـــــــــل غريب » « Etrange intermède » ، مسرحية «لـكل أبناء الله أجنحة » « Tous les fils de Dieu ont des ailes » ، دفاع عن السود ، ومسرحية «الحداد يناسب الـكترا» «Le Deuil sied à Electre» نقل عن « الأوريستية » ، أما مسرحية « رحلة الليل الطويل » « Le long voyage dans la nuit » ، فدراما أوتوبيوغرافية . وأونيل أول كاتب مسرحى أمريكى بلغ مرتبة العالمية . ولقد عرف كيف يجمع بين الشعر والمأساة .

* * *

لم أعد أذهب إلى المسرح . ومع ذلك ، أقرأ كل المسرحيات التى يمـكن أن أصادفها . لا أذهب إلى المسرح لأننى أستطيع أن أحصل فى ذهنى ، على أية حال ، على إنتاج أفضل . بل إننى لا أذهب لمشاهدة مسرحياتى نفسها ، ولم أر إلا ثلاثا منها فقط ، منذ بدأت تلقى شيئاً من النجاح . والسبب الحقيقى هو أننى تربيت ، عمليا ، فى المسرح ، وأعرف الـكثير من فن التمثيل ....

(in " New-York Herald Tribune ", novembre 1924) .

الغموض الذى يدرك به كل رجل وامرأة معنى أى حادث أو حادثة من أحداث الحياة على الأرض،دون أن يفهمه ، هذا الغموض هو ما أريد أن أجعله محسوسا فى المسرح .

* * *

سيكتشفون أن استعمال الأقنعة فى بعض ألوان المسرحيات ، والحديث منها خاصة ، هو الذى يمكن المؤلف المسرحى من حل المشكلات التى يتعرض لها بأكبر قدر من الحرية .... هكذا يستطيع أن يبين شتى ألوان الصراع المختبئة فى أعماق النفس ، تلك التى لا يكف علم النفس عن الكشف لنا عنها .... وهل هناك طريقة لملاحظة النفس أفضل من دراسة الأقنعة ، والتدرب على نزعها ؟

(« American Spectator »)

ج. ب. شو:[1]

طريقة كتابة المسرحية الجيدة

طريقة كتابة المسرحية الجيدة من السهولة بحيث أقدمها على أنها أكبر خدمة للقارئ الذى قد يغريه أن يختبر نفسه .

« لديكم ، أولا ، فكرة » عن موقف درامى . إذا أدهشتكم بوصفها فكرة مبتكرة ابتكارا هائلا ، على حين أنها فى الواقع قديمة قدم العالم ، كان ذلك أفضل . تستطيعون مثلا ، على أية حال ، أن تستغلوا بنجاح موقف شخص برئ تثبت عليه الظروف إحدى الجرائم . إذا كان هذا الشخص امرأة، وجب اتهامه بالزنا . وإذا كان ضابطا شابا ، وجب اتهامه ببيع بعض المعلومات للعدو ، فى حين أن الحقيقة هى أن جاسوساً نسائيا أغواه وأوقعه فى فخ ليسرق منه وثائق الاتهام . عندما تقاسى المرأة البريئة المنفية بعيداً عن أسرتها من القلق ، لأنها افترقت عن أطفالها ، عندما يحتضر أحد هؤلاء الأطفال (على أثر أى مرض يحلو للكاتب المسرحى أن يذيقه له) ، تتنكر المرأة فى زى ممرضة ، وتعالجه فى أثناء احتضاره ، حتى يعلن الطبيب — ويجب أن يكون شخصية هزلية — جادة ، ومعجبا قديما بالسيدة ، مخلصا لها ، إذا أمكن — فى آن واحد شفاء الطفل ، واكتشاف براءة المرأة ، عندئذ ، يمكن اعتبار نجاح المسرحية أكيداً هذا إذا كان لدى المؤلف أدنى قدر من الموهبة .

والملهاة أصعب ، لأنها تتطلب كثيراً من الحيوية وإحساساً بالسخرية . لكن الطريقة — صياغة غلطة — واحدة ، إذا غضضنا النظر عن جوهرها

---

(١) انظر النبذة فى الفصل الأول .

بعد صياغة الغلطة ، ضعوا ذروتها في نهاية الفصل قبل الأخير ، في المكان الذي يجب أن تبدأ فيه صياغة المسرحية . ثم اكتبوا الفصل الأول ، مع التقديم اللازم للشخصيات ، عن طريق شرح عليم يقوم به الخـــدم ، والمحضرون ، وشخصيات أخرى متواضعة الحال ، على وجـه الخصوص (لأن الشخصيات الرئيسية يجب أن تـكون دائمـاً دوقات ، أو جنرالات ، أو مليونيرات) ، بحيث يعرف المتفرج كيف ستنشأ الغلطة .. في النهاية ، اكتبوا الفصل الأخير ، ومؤداه تصحيح الخطأ ، طبعا ، وكذا إخراج جمهور المستمعين من المسرح ، على خير ما يستطاع .

لـكن ، أرجو ألا تخطئوا الفهم بتصوركم أن هـذه الطريقة آلية بحيث لا تتيح أية فرصة لظهور الموهبة . بالعكس ، هذه الطريقة آلية بحيث لا يمكن أن يشتهر من يستخدمها ، كثيرا ، — وإن كان يستطيع أن يتعيش منها ، ويتعيش منها فعلا — ، إذا لم تـكن لديه موهبة واضحة للغاية . من ثم افترض المثقفون ، في كثير من الأحيـان ، أن كل المسرحيات من صياغة كتاب موهوبين . والحقيقة هي أن غالبية من يعيشون من كتاب المسرحيات ، في إنجلترا وفرنسا ، مجهولون . أما تعليمهم فيكاد يـكون معدوما . ولا تستحق أسماؤهم أن تذكر في الإعلانات ، لأن الجمهور لا يعرف المؤلف أبدا ، ولا يهتم بمعرفته . وغالباً ما يظن أن الممثلين يرتجلون المسرحية كلها ، تماماً ، كما يرتجلون الحوار حقاً في بعض الأحيان . ولـكي يخرج المؤلف من هذه الظلمة ، عليه أن يشبه سكريب أو ساردو . صحيح أنهما يفعلان نفس الشيء ، من حيث الجوهر ، لـكنهما يفعلانه بمهارة وذكاء ، بل بلمسة شاعرية أحيانا ، ويضفون على شخصيات المسرحية ملامح لاحظوها فعلا .

(in " Théatre pour tous " , 1937) .

نشأت الدراما عن اتحاد رغبتين قديمتين : الرغبة فى الرقص ، والرغبة فى الاستماع إلى قصة . صار الرقص إلقاء ، وصارت القصة موقفا . عندما بدأ إبسن فى كتابة المسرحيات ، كان فن الخلق المسرحى ينحصر فى اختراع موقف ما . وكانوا يرون أنه ، كلما كان الموقف فريداً ، كانت المسرحية أحسن . وكان إبسن يقول ، على عكس ذلك ، إنه كلما كان الموقف أليفا ، ازدادت أهمية المسرحية . كان شكسبير قد نقلنا نحن ، لا مواقفنا ، إلى المسرح . فمن النادر أن يقتل أعمامنا آباءنا ؛ وهم لا يستطيعون أن يتزوجوا أمهاتنا شرعا ؛ ولا نقابل نحن الساحرات ؛ وبصفة عامة ، لا يطعن ملوكنا بالخناجر ، ومن يقتلونهم لا يخلفونهم ؛ وعندما نحصل على مال « بكمبيالات » ، لا نعد بالدفع بكمية من لحمنا . يملأ إبسن الفراغ الذى خلفه شكسبير . فهو لا يجعلنا نشاهد أنفسنا فحسب ، بل يجعلنا نشاهد أنفسنا فى مواقف معتادة . ومايحدث لشخصياته يحدث لنا . تهمنا مسرحياته إذن أكثر من مسرحيات شكسبير . فهى قادرة ، فى آن واحد ، على أن تجرحنا بقسوة ، وتملأنا بأمل مثير فى الخلاص من طغيان المثالية ، ورؤى حياة مستقبلة أكثر امتلاء . لسنا ، فى مسرح إبسن ، متفرجين يتملقون ، ويقتلون ساعة من وقت الفراغ بتسلية متقنة ، بل « مخلوقات مذنبة تشاهد مسرحية » ؛ ولا ينطبق تكنيك « ملء وقت الفراغ » على هذا أكثر مما ينطبق على محاكمة جريمة قتل .

التجديد الفنى فى مسرحيات إبسن وما بعدها هو : أولا ، إدخال النقاش وتطوره حتى يغطى الحركة ويتداخل معها إلى درجة الهضم النهائى ، مما يجعل النقاش والمسرحيات متطابقين من الناحية العملية ؛ ثانيا ، — يجعل المتفرجين أنفسهم شخصيات فى المسرحية ، وأحداث حياتهم أحداثاً فى المسرحية — ، هجر الحيل المسرحية القديمة التى كانوا يقنعون بها الجمهور بالاهتمام بأشخاص

واقعيين ، وظروف لا يحتمل وجودها ، واستبدال تـكنيك اللوم عن طرق المحاماة ، والوهم ، والنفاذ إلى الحقيقة من خلال المواقف المثالية ، باستعمال الخطيب ، والواعظ ، والمحامى ، والشاعر المتجول لـكل فنون البيان والغناء استعمالا حرا .

(« La Quintessence de l' Ibsenisme » , éd . 1930 , London , Ed.. Constable and Co., trad. O. Aslan) .

(« خلاصة الابسنية »)

وليم بتلر ييتس :

وليم بتلر ييتس Yeats (١٨٦٥ — ١٩٣٩) شاعر ومؤلف مسرحيات إيرلندى ، أسس مع ليدى جريجورى ، « الثياتر آبيى » حيث أخرج مسرحياته ذاتها ، ومسرحيات ج . م . سنج . حارب ييتس من أجل إقامة مسرح شاعرى،واستوحى الأساطـــير الايرلندية المصبوغة بشىء من التصوف ، وفاز بجائزة نوبل للآداب ، وكتب بعض القصائد الفلسفيـة ، و «مسرحيات وجدل» Pièces et controverses ، ومجلدات الأساطير . ومن بين مسرحياته الرئيسية : «الكونتيسة كاتلين» Comtesse Kathleen ، و أرض رغبـة القلب La terre du désir du coeur و « دردر الآلام » Deirdre des Douleurs ويمكن أن نلمح فى مؤلفاته الأخيرة أثر مسرحيات « النو » اليابانية .

* * *

من أجل إصلاح المسرح

على مسرحياتنا أن تكون أدبا ، أو عليها أن تكتب بعقلية أدبية . لقد مات المسرح الحديث من جراء هذا ، لأن المؤلفين فكروا فى الجمهور ، ولم يفكروا فى موضوعاتهم . كان الكاتب القديم يرى بطل مسرحيته ، إذا كانت مسرحية طباع — أو يرى العاطفة الغالبة فيها ، إذا كانت مسرحية عاطفية مثل « فيدرا » أو « أندروماك » — وهو يتحرك أمامه ، ويحيا حياة لم يكن يعمل على مراقبتها . كانت الشخصيات تؤتى أفعالها ، وكأنها مدفوعة إلى ذلك بطبيعتها ، وكانت المسرحية « درامية » ، لا لأن المؤلف بحث عن مواقف درامية فى حد ذاتها ، وإنما لأن الإرادة كانت تتكسر على الإرادة ، والعاطفة

على العاطفة . حينئذ ، بدأ الخيال فى الفتور ، وقلت حيوية المؤلف الذى أخذ يبحث عن العون الخارجى ، ويتذكر مواقف وحيلا مسرحية اختبرت مرات ومرات . لن يكون لشخصياته طابع خاص . لكنه يعلم أنه يستطيع أن يعتمد على الأحداث . ويشعر بالسعادة عندما لا يجد فى مسرحيته ، قبل رفع الستار ، شيئا لم ينجح مئات المرات . بل ربما قرأ دليلا فى الفن المسرحى نشر فى فرنسا تحت عنوان : « المواقف المسرحية الستة وثلاثين » . ستكون الأزياء رائعة ، والممثلات جميلات جداً ، سيكون القصر الاسبانى قصراً يرسمه فنان محلى. إما أن نخرج من هذا العرض ونحن منفعلون ، إذا كنا بلها ، وإما أن نتنازل ونقبل بلاهة الآخرين ، لكننا سنخرج من غير أن نعرف شيئا جديداً عن أنفسنا ، أو ننظر إلى الحياة بعين جديدة ، أو نسمع بآذان جديدة . لقد كانت حركة الإصلاح المسرحى كلها ، فى أيامنا هذه ، صراعا من أجل الخلاص من هذا اللون من المسرحيات ، وستبدو دائماً المسرحية الصادقة المنطقية التى نريدها بدلا منه وكأنها غير درامية أو مثيرة ، عندما نسمعها لأول مرة ، إذ عليها أن تحمل النفس على الانفعال بطريقة ما ، وتوقظ الذكاء من أجل متعة تسمو بها وتجهدها . كان ذلك فى إنجلترا أثناء العرض الأول لمسرحية إبسن « بيت الدمية » : عندما أسدل الستار ، سمعت ناقداً مسرحياً عجوزا يقول : « لم يكن كل هذا إلا سلسلة من الأحاديث انتهت بحادثة » .

(Plays and Controversies, 1923, éd. Macmillan)

لويجى بيراندللو :

لويجى بيراندللو Pirandello (١٨٦٧ — ١٩٣٩) كاتب إيطالى كثيرا ما عاد فى المسرح إلى موضوعات قصصه القصيرة. ينتمى الكثير من مسرحياته إلى مجموعة مسماة المسرح فى المسرح تأتى فى مقدمتها مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف Six Personnages en quête d' auteur . وبيراندللو مؤلف خصب، ندين له بما يقرب من خمس وأربعين مسرحية، وبتجديد فن الخلق المسرحى الأوروبى خاصة. هذا وقد وصف باتى Baty أعمال بيراندللو قائلا إنها « تسلية ذهنية قائمة على الفصل بين عناصر الشخصية » .

***

كيف كتبت « الشخصيات الست »

كتبت مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لأتخلص من كابوس.

... وجدت نفسى فى حضرة رجل يناهز الخمسين، يرتدى سترة سوداء وبنطلونا فاتح اللون، مقطب الحاجبين، ونظرته قاسية من فرط الذل، وأرملة مسكينة قصيرة القامة ترتدى ملابس الحداد، وتمسك فى إحدى يديها بطفلة فى الرابعة، وفى الأخرى بصبى جاوز العاشرة بقليل، وامرأة شابة، جريئة مثيرة، تلبس السواد كذلك، وإنما فى بهرجة مريبة صارخة، وترتجف من فرط احتقارها الفرح اللاذع للعجوز الذليل ولشاب فى العشرين، كان يقف بعيدا وهو منطو على نفسه وكأنه يحتقر الآخرين كافة. خلاصة القول، كانت هذه هى الشخصيات الست كما تظهر الآن على خشبة المسرح، فى بداية الملهاة.

مثلت هذه الشخصيات أمامى ، كل منها بألمه الخفى ، وكلها مرتبطة بميلاد مغامراتها المتبادلة وتطورها ، كانت تنتظر أن أدخلها عالم الفن ، بأن أؤلف منها ومن أهوائها وقصصها قصة طويلة ، أو مسرحية ، أو على الأقل ، قصة قصيرة (. . .) وكانت تختار بعض لحظات النهار لتتمثل لى ، وأنا وحيد فى مكتبى . وكانت إحداها تارة ، وأخرى تارة ، أو الاثنتان معا ، تأتى لإغرائى ، أو اقتراح تمثيل هذا المشهد أو ذاك ، أو وصف الأثر الذى يمكن أن يستخلص منه . . . حتى إن الحال بلغت بى ، فى وقت ما ، الفكرة المسلطة الحقة .

(in Revue de Paris, 1571925.)

المدير : ماذا تريدون ، يا سادة ؟

الأب : (يتقدم ، تتبعه الشخصيات الأخرى رويداً رويداً فى ارتباك) هاك يا سيدى ، ... نحن نبحث عن مؤلف ...

المدير : (نصف مندهش ، نصف ثائر) مؤلف ؟ . . . أى مؤلف ؟ . . .

الأب : أى مؤلف ، يا سيدى !

المدير : ما لدينا أدنى مؤلف هنا . . . لدينا مسرحية جديدة نعد بروفاتها .

زوجة الابن : (بسرعة ، وفى مرح) هذا أفضل ، يا سيدى ، هـذا أفضل ! قد تـكون مسرحيتك الجديدة . . .

الممثلون : (يضحكون فيما بينهم) ماذا تقول ؟

الأب : (إلى زوجة ابنه) بالطبـــع . . . لـكن ، إذا لم يكن هناك مؤلف ؟ (إلى المدير) إلا إذا وافقت ، ياسيدى المدير ، على أن تـكون أنت المؤلف !

المدير : إنك لمازح .

الأب : لا ، أبدا ، يا سيدى . لقد أتينا إليك بمسرحية .

زوجة الابن : نعم ، في استطاعتي أن نجعلك ثريا !

المدير : آه ! هذا هو الأمر ، إذن ! لكن ، أتريدون تقديم خدمة لي ، بينما نحن في انتظار ذلك ؟ . . . اذهبوا ! . . . اذهبوا ! . . . ما لدينا وقت نضيعه مع المجانين ...

الأب : (وقد أهين ، ولكن بصوت معسول) أوه ! يا سيدي ! مع ذلك ، أنت تعلم ، مثلي تماما ، أن الحياة مليئة بحماقات قد تجعلها قحتها لا تبدو معقولة . وهل تعرف لماذا ، يا سيدي المدير ؟ لأن هذه الحماقات حقيقية !

المدير : ماذا تقول ؟

الأب : أقول ، يا سيدي ، إن الجنون هو السعي وراء المعقول ، بحجة الإيهام بالحقيقة . وهذا الجنون — اعذرني إذا كنت ألفت نظرك إلى هذا — هو السبب الوحيد في وجود مهنتكم . (يحتج الممثلون)

المدير : (ينهض ، ويتفرس في وجهه) آه ! حقا ! يبدو لك أن مهنتنا مهنة مجانين !

الأب : إيه ! يا إلهي ! إنها إعطاء مظهر الحقيقة لما هو ليس بحقيقي ، وذلك يا سيدي بلا ضرورة ولمجرد اللهو . . . في النهاية ، نعم أم لا ، مهنتكم مؤداها بعث الحياة في شخصيات وهمية على خشبة المسرح ؟ إني ...

المدير : (يقاطعه ، وقد أثارته ثورة الممثلين المتزايدة) وأنا ، أرجو منك يا سيدي العزيز أن تتذكر أن مهنة التمثيل من أسمى ما يمكن ! وإذا كان مؤلفو اليوم لا يقدمون لنا سوى مسرحيات

تافهة ، ولا يخلقون سوى شخصيات مهزوزة بدلا من أن يخلقوا شخصيات إنسانية إلى أبعد حد ، فهذا لا يمنعنا من أن نفخر بأننا بعثنا الحياة فى بعض الأعمال الخالدة هنا ، على هذه الخشبة.

(الممثلون ، راضين ، يؤيدون المدير ويصفقون له)

الأب : (يقاطعه بحدة) نعم ، أنتم تبعثون الحياة فى كائنات حية ، أكثر حيوية من كثير من الكائنات التى تتنفس والمدرجة فى السجلات المدنية ! ربما كانت كائناتكم أقل حقيقية من الأخرى لكنها أكثر واقعية ! ... نحن متفقون تماماً .

(ينظر الممثلون بعضهم إلى بعض وهم مشدوهون).

المدير : لكن كيف . . . لقد قلت أولا إن ...

الأب : من فضلك . . . كنت أجيبك . كنت تقول إن ما لديك من وقت تضيعه مع المجانين ، ومع ذلك ، ما من أحد أكثر منك بيده أن يعرف أن الطبيعة تستخدم الخيال الإنسانى لتواصل عملها الخلاق على مستوى أعلى .

المدير : صحيح ، تمام ! لكن ، إلى أى شىء تود الوصول ؟

الأب : إلى لا شىء يا سيدى ! إلى أن أثبت لك فقط أنه يمكن أن نولد فى ألف شكل وبألف طريقة . يمكن أن نكون شجرة ، أو حصاة ، أو جرة « زلعة » ، أو فراشة ، ... أو امرأة . كما يمكن أن نكون شخصية مسرحية .

المدير : (بدهشة مفتعلة مليئة بالسخرية) هكذا قد تكونون ، أنت والجماعة المحترمة هذه ، شخصيات مسرحية ؟

الأب : بالضبط يا سيدى المدير . وجميعنا حى كما ترى .
(ينفجر المدير والممثلون ضاحكين وكأنهم سمعوا نكتة لطيفة).

الأب : (وقد أهين) آسف لساعى إياك تضحك على هذا النحو . . .
أكرر لك أننا نحمل فى نفوسنا مسرحية . وتستطيع أن تقف على الأمر ، بمجرد النظر إلى هذه السيدة وملابس حدادها .

المدير : (ينفد صبره، ويغضب) هيا ، كفى اخلوا المكان (إلى الريجيسير) أرجوك ، أخلى البلاتوه .

الريجيسير : (مطيعا) هيا ، تفضلوا بالخروج .
(يدفع بهم نحو باب الخروج) .

الأب : (يقاوم) لكن ، لا ، استمعوا إلينا . نحن ...

المدير : (يصيح) ونحن ، نحن ... نحن هنا للعمل .

صاحب الدور الأول : لا يصح الاستسلام لمثل هذه الدعابات .

الأب : (يتقدم فى إصرار) إن عدم تصديقك يدهشنى ... أو لم تتعودوا أنتم الممثلين ، أن تجعلوا الشخصيات التى يخلقها المؤلف تحيا فى نفوسكم ، ويقف بعضها فى مواجهة بعض . أنتم مترددون أمامنا لأنه لا وجود لنا فى ملزمة الملقن ...

زوجة الابن : (تتقدم نحو المدير ، مبتسمة متحدية) كن على يقين ، يا سيدى المدير ، من أنك أمام ست شخصيات هامة جداً ، وإن كانت ضالة ...

الأب : (يبعدها) نعم ، ضالة إذا شئت . . . (إلى المدير) . وذاك السبب : لم يرد المؤلف الذى يبعث فينا الحياة أو لم يستطع ماديا أن يفرغ من المجىء بنا إلى العالم ، عالم الفن . . . ومن هنا كانت الجريمة . إن من كان من حظه أن يولد بطلا — بطلا مسرحياً —

حيا ، يستطيع أن يسخر من الموت ويخلد . يموت الإنسان أو الكاتب ، وهما أداة الخلق ، لكن خليقتهما تحيا أبداً . ولاحظ أنها ليست فى حاجة إلى مواهب خارقة للعادة أو إتيان المعجزات لتحيا أبداً . ماذا كان سانكو بانسا ؟ ودون آبونديو ؟ ومع ذلك سيعيشان خالدين أبداً لأنهما ، وهما البذرتان القابلتان للحياة ، سعدا بوجود وهم خصب أوجدهما ، وقدم لهما الغذاء ، ووهبهما الحياة الخالدة !

(ست شخصيات تبحث عن مؤلف)

.Six personnages en quête d' auteur, Gallimard,.

فيرمان جيميه :

بدأ فيرمان جيميه Gemier (١٨٦٩ — ١٩٣٣) حياته بالتمثيل فى المسارح المحيطة بالعاصمة ، ثم عمـــل مع أنطوان ، وأخرج على وجـــه الخصوص مسرحية « الأب أوبو » « Le Père Ubu » كما أدار مسرح « لارينيسانس » ، و « لا سال دى مينو بليزير » (مسرح أنطوان) ، ومسرح « الأوديون » . كان جيميه يحلم بالمسرح المتجول والإخراج الفخم . عام ١٩١٩ ، أخـرج مسرحية « أوديب » « Oedipe » ، فى « السيرك الشتوى » (« سيرك ديفـار ») إخراجا اشتمل على الرقص والموسيقى وألعاب القوى . وكان دائم البحث عن المشاركة الجماهيرية والاحتفال الشعبى . هذا وقد أسس « الجمعية العالمية للمسرح » ، التى نظمت ، عام ١٩٢٧ ، مهرجانا دوليا للفن المسرحى والغنائى .

***

من أجل فن مسرحى جديد

ما زلت ، أنا الطواف العجوز ، أحلم بفن مسرحى جديد ، بالرغم مما لحق بى من خيبة أمل .

لن يعيد فن الغد هـذا على مسامعنا تلك القصة الأزلية : قصة الزوج ، والزوجة ، والعشيق (...) سيحيا مع عصره ، ويتقدمه ليرشده ويهديه ، ويتناول قضايا الساعة ، ويدرس الصراع بين العقل والآراء المسبقة فى الحياة العصرية كلها : فى القانون ، والتربية ، والأخلاق ، والعلاقة بين مختلف الطبقات والشعوب . ويعمل على إنارة العقول وتحسينها .

سيجوب ريفنا ليجمع منه الأساطير المزهرة التى عطرت خيال أسلافنا وما زال عبقها قادراً على تنشيط نفوسنا .

ويتجول عبر التاريخ بحثا ، فى الماضى ، عن أولى خطوط الحاضر وتفسيره .
ويمجد الانفعالات الشعبية بدلا من القصص الغرامية الفاسدة القذرة .

ويصبح تلك الكنيسة الجديدة التى يعلن فيها محتفلون مستعدون لعمل الخير عن مقدم الإنجيل الذى يجعل الوئام يعم بين البشر .

سيجمع كل الفنون من أجل هذه المهمة المجيدة . سيجتمع كل من الشعر، والموسيقى ، والرقص ، والفنون التشكيلية ، فى هذا الفن المسرحى الجديد ، ويقوى بعضهم بعضاً بدلا من أن يظل كل منهم منزويا منعزلا كما هى حاله اليوم .

ولكى يعبر عن مثالية الغد هذه ، سيجعل المسرح ، باتصاله بالتقاليد اليونانية ثانية ، من كل وسائل التعبير حزمة واحدة ، ويسترد جلال الديكور الذى كان له أيام سوفوكليس ، ويعبر عن مجموع الأحداث بصحة الأداء الصامت ، وعن المشاعر بإيقاع الجمل ، وعن الخيال بضربات أجنحة الموسيقى القوية ، و الحماسة ، والحلم .

سيجمع طبقات المجتمع كافة ، مثلما يجمع الفنون كافة . ويستعيد المدى الاجتماعى الواسع الذى منحه إياه كل من أرسطوفان ، وشكسبير ، وموليير بدلا من أن يستهدف سحر جمهور من المتحذلقين التافهين ، فى مقصورات مسارح « البولفار » الصغيرة .

سيدمج كل الجماهير ، كما كان يجمع الفلاسفة وبحارة ميناء بيريه فى أثينا ، وملاحى التمز وسادة البلاط الاليصاباتى فى لندن ، والخدم وماركيزات اللوفر فى باريس .

ولا شك فى أنه سيبنى القاعات على طراز جديد ليستقبل هذا الجمهور الغفير . طراز جديد ؟ لا أعنى هذا بالضبط . فكل تجديد مجرد تكرار . ويستوحى تصميم المسارح القديمة ، حيث كانت درج المدرج تقوم بلا فارق بينها ، ولا يفصل شئ بين مختلف العناصر المكونة للجمهور ، ويجرى القلق والضحك ويزدادان بين المتفرجين وكأنهما نسمة يتماوج عليها الحصاد الناضج .

سيفهم الفن المسرحى غدا ، فى نهاية الأمر ، أن عليه أن يكون دينا لا دينيا عظيما يشتمل على كل الأديان الخاصة ، ويخرج من القاعات المغلقة ، ويتخطى الأسوار ليؤدى هـذه الرسالة على الوجه الأكمل .

وينظم الاحتفالات الشعبية التى ينبغى أن تكون أسمى تعبير عن المثل المشتركة فى البلاد الديمقراطية . ويحول المواطنين إلى ممثلين فى الاحتفالات العامة المهيبة ليزيد من مشاركتهم فى هـذا الحفل الأخلاقى الذى يحتاج إليه كل مجتمع ليحيا . ويمجد الوقائع التاريخية للأمة ، وقواها الحية — الشباب ، والأسرة ، والذكاء ، والعمل ، والشجاعة ، وحب السلام — بالغناء ، والرقص ، والعروض المهنية ، والعروض المسرحية الخاصة بمناسبات لاتنسى ، فى احتفالات عظيمة تحضرها المدينة بأكملها .

لكنى ، لكنى . . . أنسى نفسى ، أليس كذلك ؟ ألم أقل لكم إننى أستسلم دائماً لأحلام اليقظة ؟

ربما كان الفن المسرحى غدا شبيها كل الشبه بالفن المسرحى اليوم . وربما يواصل آخرون أحلامى .

(In " Revue mondiale ", 1923.)

آدولف آبيا :

آدولف آبيا Appia (١٨٦٢ — ١٩٢٨) صاحب نظرية ، سويسرى نفذ عدداً كبيراً من مشروعات الديكور ، وأخرج بعض أوبرات فاجنر ، وكان لكتاباته عن المسرح أثرهام . ينظر آبيا إلى الإخراج حسب تغيير الممثل ، ولا يريد أن تكون أرضية خشبة المسرح مساحة مستوية ، لقد غير شكل هذه المساحة بالسلالم ، والمكعبات ، والمساحات المائلة ، وتلاعب الأضواء ، وحذف صف الأنوار ، وحصر المتفرج فى جو العرض . نشر آبيا فى باريس « إخراج دراما فاجنر » « La mise en scène du drame wagnérien » فى عام ١٨٩٥ ، و « Die Musik und die Inszenierung » عام ١٨٩٩ ، و « العمل الفنى الحى » « L'Oeuvre d'art vivant » عام ١٩٢١ ، وكان له تأثير عظيم فى المسرح الحديث .

***

الفن الحى

مؤلفونا المسرحيون كتاب كلمات ، إذا استسلم الممثل ، فى مسرحية كلاسيكية — أى مسرحية كلماتها المكتوبة معروفة تماماً ومسلم بها — ، وهو مدفوع بفرحة تمثيله ، وحذف أو أضاف بعض الكلمات ، صاحوا قائلين : ياللدنس ! ماذا كان يقول شكسبير ، رجل الحياة ؟ لا يتعلق الفنان الحقيقى بالعمل الفنى فى إصرار ، بل يحمل الفن فى نفسه ، دائماً حيا . إذا تهدم عمل ، جاء آخر وحل محله . الحياة فى نظره أهم من تصويرها الثابت الذى

لا يتحرك ، أيا كان ، وبالأحرى ، من الكلمة ! لقد صرنا إلى درجة من التدهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أهم من الحياة ، بل ومن العمل الفنى نفسه ، فى بعض الحالات الخاصة ، ما دمنا على استعداد للتنازل بسهولة عن وجودها الكامل فى الفضاء ، بشرط أن نحتفظ بوجودها المجرد فوق رفوف مكتبتنا .

وبعد ذلك ، نجرؤ على الحديث عن الفن المسرحى !

(in « L'Oeuvre d'art vivant », 1921) .

تريستان برنار :

بول ، الشهير بتريستان برنارد Bernard (١٨٦٦-١٩٤٧).
قصصى وكاتب مسرحى فرنسى . « الأرجل المطلية بالنيكل »
« Les Pieds Nickeles » ، و « الانجليزية كما يتكلمونها »
« L'Anglais tel qu'on le parle » ، و « تريبلبلات »
«Tripleplatte» و «توأما برايتون» Les Jumeaux de Brighton
و « المقهى الصغير » « Le Petit Cafe » ، و « الجنس القوى »
« Le Sexe fort » ، إلخ ۰۰۰۰ مسرحيات تنم عن قريحة
وسخرية دائمتين .

***

عندما يريد المرء أن يصل

۰۰۰ على المرء ، إذا أراد أن يصل فى عالم الآداب ، أن يتخذ من اسم شارع معروف اسماً مستعاراً له . يوجد ، فى باريس ، كثير من الشوارع التى تحمل أسماء منسية تماماً ، ومن هذه الأسماء ما يمكن الاستيلاء عليه بسهولة ؛ يمكن أن يسمى المرء نفسه جاستون وبواسونيير ، أو هنرى بون — نوفيل ، إلخ ۰۰۰۰ عندئذ ، يتصور الناس أنه هو الذى أعطى اسمه للشارع .

فيما يختص باختيار العنوان ، عليه أن يتتبع بانتباه بريد المسارح فى الجرائد ؛ إذ يتعلق الأمر بإثارة الغبار ، والدعاية للمسرحية التى يريد أن يشهرها . يبحث فى الجرائد عن العناوين التى اختارها زملاؤه ، ويختار واحداً منها ، وفى اليوم التالى يكتب الزميل :

«علمت اليوم أن المسيو تريستان برنارد سمى ملهاته : « الرجل المستقى».
وقد سبق أن حجزت هـذا الاسم فى العام الماضى .

يجيب المرء فى هذه الحال : « فعلا ، أعتذر لزميلى ، وأنحنى أمام حقه فى الأولوية » .

ويختار عنوانا آخر سبق الإعلان عنه أيضاً . ويعيد الكرة ... وينظر الناس إليه على أنه رجل يراعى شعور الآخرين للغاية . وعندما يختار الاسم النهائى ، يكون قد لفت النظر قليلا ، وتلك دعاية ممتازة .

(Conférence, 14 décembre 1927)

جيترى (الأب والابن) :

جيترى Guitry لوسيان (١٨٦٠ — ١٩٢٥) ، وابنه ساشا Sacha (١٨٨٥ — ١٩٥٧) . « الحارس الليلى » « Le Veilleur de nuit » ، و « متى سنمثل « Quand jouons-nous la comédie » ، « ديبورو » « Deburau » « موزار » « Mozart » ، « ممثل » « Comédien » . « لوازم المائدة » « Les deux couverts » ، « الغيرة » « La Jalousie » . « جان دى لافونتين » « Jean de la Fontaine » ، « الرداء ذو المربعات » « La Pèlerine écossaise » ، « باستير » « Pasteur » . « كان أبى على حق » « Mon père avait raison » « رقصة » « Quadrille » ، إلخ ... المجموع ، حوالى مائة مسرحية وفيلم أثبتوا موهبة ساشا جيترى ، المؤلف — الممثل . ابن لوسيان جيترى . وواحد من أحسن ممثلى عصره «مثل دور فلومبو فى «الايجلون» « L'Aiglon » . والديك فى شانتكلير « Chantecler » . وعدة أدوار لبرنشتين» . كان لوسيان جيترى يتمتع بكثير من الاعتدال . وكان تمثيله تمثيلا داخليا. حاز إعجاب أنطوان ، وأثر فى الممثلين الشبان آنذاك .

لوسيان جيترى

قال لوسيان جيترى : «عندى ثلاثة من المشاهدين : واحد أصم كالسجادة، وآخر أعمى كالخلد ، والأخير ذكى أكثر من أى شخص فى العالم ، رقيق وحساس ، وابن نكتة فوق ما يتصور العقل ... لكنه لا يفهم كلمة فرنسية واحدة»!

كان عليه أن يقنع الثلاثة . وكان يتوصل إلى ذلك ، مدخلا دائماً فى

الحسبان خصائص كل واحد منهم . كان وجهه يعبر عن كل ما لا يستطيع أن يسمعه الأصم ، ونبرات صوته تخاطب الأعمى ، وأداؤه يترجم ما لا يمكن أن يفهه الأجنبي .

قال ساشا جيترى :

الدخول إلى الصالة فى أثناء تأدية الممثل لدوره ، هو بمثابة وضع اليد على كتف رجل يرسم .

عن اثر التأثيرية فى المسرح ، أو المسرح وفن الرسم

ما هو التأثير الذى سيخضع له المسرح من الآن فصاعدا ، ما دام قد اعتاد أن يتأخر حوالى خمسين عاماً عن الفنون الأخرى ؟ ما زالت فرنسا لا تدرك الأمر تماماً ، لكن التأثيرية أحد التواريخ العظيمة فى تاريخ الفن . وهذا شئ معروف فى انجلترا ، وألمانيا ، وأمريكا . وعندما يسافر المرء قليلا ، يشعر بالفرحة إذ يرى المكانة الرائعة التى يحتلها فن الرسم الفرنسى فى الخارج .

تؤثر هذه المدرسة الرائعة فى المسرح تأثيراً لا يفطن إليه المؤلفون المسرحيون أنفسهم ، لكنه تأثير مفيد لا ينكر ، كان حتميا .

أولا ، أعادت التأثيرية البناء إلى مكانه ، أى المرتبة الثانية ، وبذا أعادت ، فى الوقت نفسه ، المضمون إلى مكانه الحقيقى ، أى المرتبة الأولى . ووضعت اللون على البناء لتخفيه ، مما دعا إلى القول بأن اللون لا وجود له فى أعمالها . ومثل هذا القول يعادل القول بأن برج إيفل أفضل بناء من كاتدرائية آميان .

وعندما أخذت التأثيرية على نفسها عهداً بألا تكذب أبدا ، عدلت عن رسم المناظر الطبيعية فى الأتالييه ، وخرجت لترسم ، وما هذا بأقل ما يدعو للإعجاب فى تعاليمها .

بعدها ، عدلت عن اتخـاذ النجارين من العمال — الذين يرتدون زى ماريشالات « الإمبراطورية » — كنماذج لها ، وإذا تصادف وكان لفلاح قابلته على الطريق رأس جميل ، جعلت منه نموذجا للفلاح لا لرئيس الأساقفة .

أخيراً ، حذفت التأثيرية موضوعات اللوحات التى ترسمها ، إذا جاز التعبير ، حتى تتأكد من أنها لا تكذب .

كانت تبحث عن الحجج لترسم ، وتجد بعضاً منها فى كل ثانية . وعندما أقول إنها حذفت موضوعات اللوحات ، أعنى أنهـا لم تؤلفها بنفسها ، بل كانت تعرف كيف تقنع بالموضوعات التى هيأتها لهـا الطبيعة ، وتجتهد لتنقل الانطباع الذى أحست به كما أحست به فعلا .

خلاصة القول أن التأثيرية علمتنا حقيقة حياة ، الشاعرية ، علمتنا الإعجاب ، وحب ما اعتدنا احتقاره فى الفن منذ قرنين أو ثلاثة : بساطة الموضوعات ، وشاعرية الأمور العادية ، وما يضحك فى الأمور الجادة ، وحزن الأمور المرحة ، وقبل كل شئ ، حب الحقيقة واحترامها ، وما هذا بحث عن القبح .

إنى لموقن ، بفضل التأثيرية ، أن المسرح لن يقدم للجمهور ، بعد الآن ، موضوعات مختلقة أى كاذبة . ومتأكد من أنه سيعدل عن تجميل الأشياء التى لا تحتاج إلى تجميل .

بالمناسبة ، هناك جملة رائعة حقا قالها رودان ، ها هى ذى :

« إن من يضيف الخضرة إلى الربيع ، والورد إلى الخريف ، والحمرة إلى الشفاه الشابة يخلق القبح لأنه يكذب » .

أود أن أرى هذه العبارة مكتوبة فوق كل المكاتب .

(« Théâtre, je t'adore, » éd. Hachette, 1958)

جان جيرودو :

جان جيرودو Giraudoux (١٨٨٢—١٩٤٤) كاتب فرنسى ودبلوماسى عمل بالميدان المسرحى مع لوى جوفيه . من أهم مؤلفاته «سيجفريد » «Siegfeicd» ، و «أوندين» «Ondine» و « ألكترا » « Electre » ، و « جوديث » « Judith » ، و« امفتريون٣٨» « Amphitryon 38 » و « حرب طروادة ان تقوم » « La Guerre de Troie n'aura pas lieu » ، و « بين بين » « Intermezzo » ؛ و « سدوم وعمورة » « Sodome et Gomorrhe » ، و « مجنونة شايو » « La Folle de Chaillot » ، و « من أجل لوكريتشيا » « Pour Lucrèce » . أثبت جيرودو بنقاء أسلوبه انه من الممكن فى أيامنا هذه خلق مسرح أدبى أساساً .

* * *

جوفيه — لا وجود لكلمة « الفهم » فى المسرح . أتفهم أنت كلمة الفهم هذه يارينوار ؟ (. . .) .

رينوار — لقد أفسد أنصاف المتأدبين الجمهور بكلمة الفهم تلك يامسيو روبينو . منذ نصف قرن وهم يرددون على مسامعه هذه العبارة : « لا تستمع إلا إلى ما تستطيع أن تفهمه » . اذهب لمشاهدة « لا توسكا » : عندما يطلق اثنا عشر جنديا الرصاص على عشيق هذه المرأة ، تجد أن الفرصة متاحة أمامك لكى تفهم أنهم يعدمونه رميا بالرصاص . (. . .) من حسن الحظ أن الجمهور الحقيقى لا يفهم ، بل يحس . من الممكن إذن أن نريه كل شىء بلا مخاطرة أو تحفظ . ذلك أن من يسعون إلى الفهم فى المسرح ، هم أولئك الذين لا يفهمون المسرح .

جوفيه — (. . .) وعندما أرى فى المقاعد الأولى متفرجا يجول ببصره ويرهف السمع ويتساءل وقد احمـــر وجهه : « ما الذى أراد أن يقوله ؟ » ، ويحاول أن يجد معنى لـكل واحدة من حركاتنا أو خلجات صوتنا ، أو أضوائنا ، أو ألحاننا ، أود أن أتقدم وأصيح فى وجهه قائلا ، « لا داعى لـكل هذا العناء ياسيدى العزيز ، ما عليك إلا أن تنتظر وستعلم بالأمر غداً . »

روبينو — غداً ؟

جوفيه — ستنام وتعلم بالأمر . وهاك ما ينبغى أن يقوله النقاد بالذات : « غدا ، إما أن تستيقظ وتشعر أنك قد ازددت ثقلا ، وميلا للغثيان لمجرد التفـكير فى العمل ، وأنك أكثر دقة وتدقيقا ، وأنك لم تتطهر أو تبعث أو تحنط ، مما يعنى أن المسرحية كانت رديئة ؛ وإما أن تستيقظ وأنت تشعر أنك ممتلئ بالهواء ، وتبتسم للملائـكة ، وينشغل الساعاتى بأن يضبط فى ذهنك الساعات والفصول، الثورة والهدوء . مما يعنى أن المسرحية كانت جيدة » .

(" L'Impromptu de Paris ", scène 3, 1937) .

***

من بين الشخصيات التى تزور المؤلف المسرحى مجمـوعة أولى تشبه الممثلين الذين يفضلهم أو ألفهم بطريقة غريبة . فالممثل ليس مترجما فحسب . إنه ملهم أيضاً . إنه ما نيكان حى يمـكن كثيرا من المؤلفين من تجسيد رؤيا ما زالت مبهمة بطريقة طبيعية للغاية . لن تندهش إذن إذا قلت لك إن كثيراً ما يحاول أحد هـذه الأشباح — وهو ما زال يقطر عرقا لعـدم وجوده وصمته — أن يأخذ فى الحال شـكل لوى جوفيه المنطلق المتكلم . إن صلتى به وثيقة ، واقتراننا وثيق بحيث لا تلبث الرؤيا المبدئية أن تتخذ فى دقيقة واحدة شكل فمه وعينه الماكرة ونطقه . لدرجة أن هذا الصديق الرائع وهذا الممثل العبقرى يصبح شخصيتين فى نظرى ، حتى وهو موجود ، يصبح شخصية تثقل كاهلى

بالتفكير والتخريف . وعند ما دونت تعليقات هذه الشخصية لم أجد لها ، أو بالأحرى ، لم أحاول أن أجد لها اسماً غير اسم جوفيه .

(" Giraudoux par lui-meme ". Ed. du Seuil) .

* * *

أعتقد أننى جمعت أنواع الفشل كافة ، الفشل فى مسرحيات أصبحت قبيحة فى نظرنا نحن ، وأخرى ظلت كما هى . عرفت الصمت بشتى ألوانه ، والعزاء بكل أشكاله ، والبؤس فى اكتماله . كان لى فى اليوم التالى لعرض ناجح ، عرض آخر لم يشهده إلا أحد عشر متفرجا . اسألوا بوفيريو . سألناهم : هل نمثل ؟ فتجمعوا فى الصف الأول ، وهتفوا لنا فى النهاية ، وذهبوا جميعاً لتناول قدح من الجعة . لا بد أن أقول إن ذكريات هذا الماضى أغلى ذكرياتى ، وإن الخوف من أزمنة مشابهة لا يقلل من عزمى ، وإن هتاف الأحد عشر متفرجا يجذبنى بطريقة غريبة ، وإننى أحيى دائماً ، فى حالة النجاح ، هؤلاء المتفرجين الأحد عشر الجالسين فى الصف الأول .

(" Impromptu de Paris ")

أرمان سالاكرو :

ولد أرمان سالاكرو Salacrou عام ١٨٩٩ ، وألف بعض المسرحيات السريالية: «كاسر الأطباق» «Le Casseur d'assiettes» و «دورة فى الأرض» « Tour à terre » و « كوبرى أوروبا» « Le Pont de l' Europe » ، و « باتشولى » « Patchouli » ، ومسرحيات تستهدف النقد الاجتماعى : « امرأة حـــرة » « Une femme libre » ، و « امرأة مجهولة من آراس » « L'inconnue d'Arras » ، ثم أكدت مسرحيتا «خطيبا الهر» « Les Fiancés du Havre » و « ليــــالى الغضب » « Les nuits de la colère » ، و « الأفرخبيل لتنوار» « L'Archipel Lenoir » نجاح مؤلف « الأرض مستديرة » « La Terre est ronde » مسرح سالاكور مسرح قلق قليلا، مشكك ، مولع بمعرفة الأشكال المحايدة ، ويستوحى أحيانا التكنيك السينمائى . ومسرحية « لمجــرد الضحك » « Histoire de rire » نقد للزنا البورجوازى . ويبدو أن الخيال والضحك — حتى لو كان هــذا الأخير مرا — يجذبان سالاكرو المؤلف الأخلاقى اللاذع .

• • •

مذكرة عن المسرح

المؤلف (إلى شخصياته) : نعم ، أنتم غراب الأطوار ، وهاكم السبب : لا أعمل معكم على ملاحظة الحياة ، بل أعمل على منحها . أنتم حقيقيون ، لكن لأنكم تعيشون فى "خسب ، وهذا لا يكفى الجميع . هذه الحياة ، حياتنا ، ليست وليدة لعب أحد الكتاب . يردد أحد أصدقائى الجملة التالية : « يجب أن يكتب المؤلف ببطنه » . لم أعد أفهم ما نصحنى به فلوبير عندما كنت فى الخامسة عشرة ، ألا وهو « نقل حوادث العالم » .

« عندما يأتى اليوم الذى أرى فيه فى الفن مجرد دراسة للحياة ، وتحليل المادة ، بل « ووهم يجب أن يوصف » ، أفضل أن أتعب نفسى وأفرحها بدراسة البشر ، وتحليلهم وهم فى قمة « عز » الفعل ، وأحقق اكتشافاتى بالأفعال ، بمبالغتى فى اللعب الصريح . عندما يأتى اليوم الذى أصحو فيه من حلمى ، أود أن أكون « مقاولا » ، أو « رجل أعمال » . من السهل جداً أن « ندرس » ، كما يقولون ، الحياة على كائنات اختيارية . قصص بول بورجيه لا تكتب . ولم تثبت قصته « التلميذ » شيئاً أبدا . أما أن يكون المرء الفيلسوف كانت أو يكون رجلا فاسد الأخلاق . لكن لا يمكنه أن يكون أبدا ذلك الذى يكتب قصة رجل فاسد الأخلاق اعتنق مذهب كانت الفلسفى .

الشخصيات كلها : ونحن ؟

المؤلف : شاهدت بعض مسرحيات « واقعية » كانت تحاكى النقاش بين الزوجين أو الشجار بسبب الزنا ، بطريقة جعلتنى أتضايق وأتساءل : لم قللت أدبى واستمعت إلى قوم لا أعرفهم وهم يتشاجرون كما لو كانوا فى بيتهم ، ويكشفون عن قاذوراتهم الوضيعة ، ولم أنبههم إلى وجودى ؟ فأنا لم أسترق السمع أبدا ، حتى لو كنت جالساً فى مقعد .

الشخصيات كلها : ونحن ؟

المؤلف : أنتم لا تتنفسون بالرئة ، بل تتنفسون بالكلمات : وهذا ما لا ينبغى أن تنسوه . لست ، ياشخصياتى العزيزة ، إلا مذكرات نفسى . بك أعيش فى انسجام . وهمى الوحيد إنما هو جمعك بلا تنافر . كل المسرحيات هادفة فى نظر النقاد . فالنقاد يدرسون الشخصيات كما لو كانت من معارفهم ، وعليهم أن يصدروا الحكم على أفعالها فى أحد الصالونات . « فلانة أساءت السلوك . وللبارون ، وإن كان مخدوعا ، نفس كريمة ، لكن ، كان يجب أن يفعل كذا ، ويفعل كيت . . . » . ويبحثون عن الحياة الشاعرية للمسرحية بدلا من أن يبحثوا عن الحقيقة الشاعرية . لم أسمع أبدا أن ناقداً حكم على عمل ، فنى

معتقدا — وهذا ما أعتقده أنا — أن الشخصيات توجد من أجل المسرحية ، لا العكس .

* * *

عام ١٩٣٠ تقريباً ، نشرت صحيفة أسبوعية ، « كانديد » ، تحقيقاً عن المسرح . أرسلت إليها الملحوظات البسيطة التالية التى حددت موقفى .

سأخاصم نفسى ، بل وأخاصم أصدقائى إذا لزم الأمر ، لكنى سأقول الأشياء التى أعتقد أن من الضرورى أن تقال . لقد بلغت السن الشاقة التى يمر المرء فيها « بخط الظل » ، كما يقول كونراد . انتهى شبابنا . نحن مؤلفون شبان سابقون . لقد بلغنا الثلاثين .

يعيش المسرح الفرنسى فى ظل الجبن . كتب لى دولان أخيراً : كانت أزمة المسرح أزمة رجال . إنه لعلى حق . لكن الأمر ليس أزمة مؤلفين فحسب . . . ففى باريس ، ثلاثة أو أربعة مديرين على الأكثر . وهذا يكفى لميلاد عصر مسرحى خارق للعادة . لكن ، للأسف ، يقف المديرون عند كل ما يستحسنونه . وإنى لأرى أن العصبية هى الشىء الوحيد الذى يمكن أن يكون عظيما . فلقد كان تحيز أنطوان مصدرا لقوته . تكمن عظمة المدير ، لا فى المسرحيات التى يتلقاها فحسب ، بل فى المسرحيات التى يرفضها أيضاً .

ألقوا نظرة ، ولو لحظة واحدة ، على الإنتاج المسرحى اليومى : خطوط متعثرة ، بلا فكر أو فهم أو طابع . وكلمات مختزلة غير مفهومة ، ونقاط وقف . . . وحوار يتكلم ، لا شخصيات .

كفانا ما سموه بمسرح « الخيال » . فضلا عن أن هذه الكلمة لم تكن تعنى شيئاً . نحن لم نجد بعد الاسم الذى نطلقه على مسرح عصرنا ، إذا استحق هذا الشرف فيما بعد . تستعمل كلمة « الخيال » كنقيض لكلمة « الواقعية » .

لـكن ، خيال الأمس هـذا ، وواقعية أول أمس تلك ، أصبحا مجرد زيف وخداع . يعيب على ادمون سيه أننى « أعمل فى العبقرية » . هذا أفضل من العمل فيما هو متوسط . والموضوعات العظيمة ؟ المسرح الفرنسى فى حاجة إلى موضوعات عظيمة . وما يحملنى على الدفاع عن روستون و « شانتـكلير » هو أن روستون حاول أن يعالج موضوعاً عظيما فى هـذه المسرحية . قارنوا فقط فكرة «شانتـكلير» وروح المسرح الفرنسى فى تلك السنوات ، وسترون ! لا تـكتسب العبقرية ، طبعا ، بالصبر الطويل . لـكن ، يمكن أن نطالب رجال المسرح بألا يشبهوا الفاسقين الذين يقنعون بمسرحيات تحظى بنجاح بسيط تمثلها نسوة حقيرات فى مسارح حقيرة .

تـكمن مأساة المسرح فى ضرورة النجاح بسرعة . فهو يشبه الاجتماع العام إلى حد ما ، ولا وجود للخطباء العظام بعد موتهم . يجب ألا نثق أيضاً بالنجاح الذى يؤدى إلى السهولة ، والتـكرار ، والتدهور ؛ إذ لا يبلغ المرء العظمة إلا بالبحث عن الصعب . ولا يتعلق الأمر بترجمة هذه الـكلمات بكلمة « الملل » . خذوا ، مثلا ، «تلميذ الشيطان» لبرنارد شو . أو ليست مسرحية يضحك فيهـا المرء على إجابتين من أربع ؟ ومع ذلك ، ما هو موضوعها ؟ موضوعها : عن دعوة الرب لدى الرهبان البروتستنتيين والأشراف ، وعن فقدان انجلترا لأمريـكا .

جان كوكتو :

ولد جان كوكتو Cocteau عام ١٨٨٩ . وكتب مع ساتى « استعراض من أجل بقرة على السطح » Parade pour le Boeuf sur le Toit . بدأ كوكتو حياته المسرحية بمسرحيتى « عرسان برج ايفل » Les Mariés de la Tour Eiffel ، والأبناء المزعجين Les Enfants terribles ، وحياته السينمائية بـ « دم الشاعر » Le sang d'un Poete . ويدل مؤلف « صعوبة الوجود » La Difficulte d' être على أن كوكتو من أهم كتاب القال . كما أن الرسم والشعر وكل المحاولات الأخرى ملك له . من بين مؤلفاته الرئيسية التى لاقت نجاحا كبيرا : « الآلة الجهنمية » La Machine infernale والصوت البشرى La Voix humaine ، و « أورفيو » Orphée و « رينو وأرميد » Renaud et Armide ، و « فرسان المائدة المستديرة » Les Chevaliers de la Table Ronde ، و « الآباء المزعجين » Les Parents terribles ، و « الآلة الكاتبة » La Machine à ècrire و « النسر ذو الرأسين » L' Aigle à deux têtes ، و « باخوس » Bacchus . أما سلاحه فهو الذكاء .

***

أحاول أن أحل « شعراً مسرحياً » محل « الشعر فى المسرح » . الشعر فى المسرح بمثابة دانتيلا رقيقة تستحيل رؤيتها من بعيد . أما الشعر المسرحى فقد يكون دانتيلا سميكة ، دانتيلا من الحبال ، سفينة فوق البحر .

يكمن سر المسرح الذى يتطلب نجاحاً سريعاً فى نصب شرك يلهو بفضله جزء من رواد الصالة عند الباب حتى يتمكن الجزء الآخر من أن يتخذ مكانه فى الداخل .

مع أمثال سيرج دياجيليف ورولف دى ماريه ، نشهد شيئاً فشيئاً ، فى فرنسا ، ميلاد لون مسرحى ، لا هو باليه بالمعنى المفهوم للكلمة ، ولا مكان له فى الأوبرا أو الأوبرا — كوميك أو أحد مسارح « البولفار » يحدد هذا اللون ، على الهامش ، المعالم الأولى للمستقبل ... ثورة تفتح الباب على مصراعيه أمام المستكشفين . بوسع الشبان أن يتابعوا بحوثهم فى مجال المسرحية الخيالية féerie ، والرقص والأكروبات ، والتمثيل الصامت ، والمسرحية ، والهجاء ، والعزف الأوركسترالى ، والكلمة ... كل هذا مجتمعا يظهر ثانية فى شكل لم يعرف من قبل ؛ سوف يخرج هؤلاء الشبان ما يعتبره الفنانون الرسميون « فارس farce » تجريبى ، وإن كان تعبيرا تشكيليا عن الشعر .

لا بد من أن يكتب المسرحية ، ويصمم ديكورها وأزياءها ، ويضع موسيقاها ، ويمثلها ، ويؤدى رقصاتها رجل واحد . مثل هذا البطل الكامل لا وجود له . من الأهمية إذن بمكان استبدال الفرد بما هو أكثر شبها بالفرد ، أى جماعة متجانسة .

(مقدمة عرسان برج إيفل Prèface aux Maries de la tour eiffel Lie Gallimard .)

المسرح هو غينيول . فى غينيول تكمن بذور المسرح الذى أنتم فيه ؛ طالما رددت قولى أن أفضل جمهور فى العالم قد يكون ذلك الجمهور الذى يشبه الأطفال ، إذ يصيحون قائلين لغيوم : « العسكرى ! ها هو ذا العسكرى ! » ، والذى يمكن أن يصيح قائلا لأوديب : احذر جوكاست ! لا تتزوجها . فهى أمك ! » .

يعنى فقدان الطفولة فقدان كل شىء . يعنى الشك . والنظر إلى الأشياء من خلال ضباب الآراء المسبقة والشك . والجمهور الجيد فى المسرح يشبه فى مجموعه طفلا فى الثانية عشرة لا بد من الوصول إليه بالدمع أو الضحك .

اكتشفت، مع مرور الوقت، أن قضية المسرح لا تكمن فى الديكور أو الأزياء بقدر ما تكمن فى الإخراج بالمعنى الحقيــقى للكلمة . باب يفتح ويدخل الشقاء . شباك يغلق، وتبقى السعادة . كان تالما يبالغ بلا شك عندما كان يطالب بحوار مرسوم كاوحة خلفية . لكنه كان يضع قدمه فى الطريق الصحيح . فالنص الصلب الذى لا يلين، النص — الذريعة، وفقدان أقل قدر ممكن من القضاء، قد يكون كل هذا هو ما نحلم به . . .

* * *

هذا المرض، هذه الحمى، هــذه الحمى العنيدة، لن أستبدلها بالصحة، أيا كانت، بالعلم، أيا كان عندما نقوم بعمل بروفات مسرحية « أوديب » كل مساء وأبحث عن طريقة إخراجها، أسب المسرح، وأموت من التعب، وآخذ على نفسى عهداً بالتخلى عن المسرح، لكن هذا لا يحول دون عودتى إليه، كما يعود السكير إلى الخمر .

* * *

ما على الكاتب أن يطبق القواعد أو الوصفات . عليه أن ينتج كما يجود النبات بذوره . فالفنانون الذين يشيدون النظريات وفقا لفكرتهم الخاصة عن الفن يشبهون نباتات قرأت أبحاثا فى فلاحة البساتين . والقاعدة الوحيدة هى أن يخلص الفنان لذاته .

(in Tribune de Genève, 23-4-48).

لوى جوفيه :

أخرج لوى جوفيه jouvet (١٨٨٧ — ١٩٥١) ، مخرج « الـكارتل » ، مسرحية « كنوك Knock » لمؤلفها جول رومان على مسرح الشانزليزيه . كما أخرج مسرحيات جيرودو الرئيسية على « لاتينيه » . وكان رسولا ممتازا للمسرح الفرنسى فى أمريكا اللاتينية فى أثناء الحرب . فهم جوفيه مهنته فهما متبصرا ذكياً . ولأنه كان فى حاجة إلى الاستناد إلى نصوص جميلة، بغض النظر عن جيرودو والـكتاب الفرنسيين الـكلاسيكيين، خاطر قليلا باخراج مسرحيات لـكتاب جدد . ومع ذلك ، اختار جان جينيه (الخادمات Les Bonnes) وجراهام جرين (كان يشرف على بروفات « القوة والمجد» La Puissance et La Gloire عندما فاجأه الموت) .

* * *

المسرح واللغة

المسرح العظيم لغة جميلة أولا وقبل كل شيء . إنه يتأتى بأسلوب العمل الدرامى وطريقة كتابته . فالأسلوب أقدر من الخلق الدرامى على التمييز بين المؤلفات المسرحية وترتيبها من حيث الـكيف . موضوع « الحب الساهر » هو موضوع « اندروماك » . وموضوع مسرحية « امفتريون » التى كتبها جيرودو وظن أنه الثامن والثلاثون كان قد استخدم فى الواقع خمسا وسبعين مرة قبل ذلك . لا أهمية للرواية المنتقاة ، أو الموضوع ، أو حركة المسرحية ؛ الأهمية كل الأهمية للغة وما توحى به . يكمن إبداع المؤلف فى أسلوبه ، فى النص .

النص ، الـكلمات المـكتوبة المطبوعة ، مجموع الردود ، الأحاديث ،

المونولوجات ، والحوار بين اثنين من الممثلين — وبهم ينشأ « الحديث » على خشبة المسرح — هذه المجموعات الصغيرة المكونة من حروف سوداء على أرضية بيضاء هى الورق . باختصار الجمل أو النص ، قوة بشرية فى أكمل أشكالها فى عمليتى التجفيف والبقاء .

كلمات الجملة أو بيت الشعر أثر أحاسيس الشاعر وجراحها .

لا يتعلق الشىء الجوهرى فى الجملة أو بيت الشعر بالنحو ، أو تركيب الجمل ، أو البلاغة ، أو المعنى المباشر . بل يتعلق بالأحاسيس والمشاعر التى بلورها الشاعر فى كلماته عندما كتبها ، والتى توقظها هذه الكلمات بعد ذلك فى قلب من يستمع إليها .

الجملة أو بيت الشعر فى المسرح هى ، أولا وقبل كل شىء ، حالة يتحتم الوصول إليها ، قمة يتحتم على الممثل أن يصل إليها بحساسية تجعله يقول بيت الشعر بالكمال الذى كتب به ، يقوله بإتقان كما لو كان هو الذى وجده وصاغه وأبدعه ، كما لو كان المؤلف يكتبه ويقوله للجمهور من جديد فى التو واللحظة . عندما ينطق الممثل بهذا البيت أو تلك الجملة ، يصل إلى الجمهور عن طريق انفعال لا يفهم ، لم تعد عملية الفهم فيه موضع بحث .

عندئذ ، لا يفهم المتفرج معنى هذا البيت المباشر ، بل يفهم قدرته الخلاقة . يقول الشاعر فى هذا الشأن : إن روح المتفرج تسمو آنذاك وكأنها حملت إلى ما يعلو عليها ، وتمتلىء بنوع من الفرح الفخور كأنها هى التى أنتجت ما سمعته توا.

in La Table Rond, 1945.

فيشنيفسكي :

فسيفولود فيشنيفسكي Vichnievski (١٩٠٠ — ١٩٥١) مؤلف مسرحي تطوع وحارب وهو ما زال في شرخ الشباب . واشترك في ثورة أكتوبر ، وانضم إلى الحرس الأحمر ، وأراد أن يرسم في مسرحياته هذه اللوحة التاريخية الكبرى : « فرقة الفرسان الأولى » « Première division de cavalerie » و «المأساة المتفائلة » La Tragédie optimiste و « من كانوا في كرونستادت» Ceux de Cronstadt و «عند حوائط لينينجراد» A ux murs de Léning-rad ، و « عام ١٩١٩ الذي لا ينسى» L, inoubliable Année 1919 . هذا وقد أخرج كليـون هراري في باريس « المأساة المتفائلة » التي فازت بالجائزة الأولى في المسابقة القومية للاتحاد السوفييتي .

* * *

لنتحدث قليلا عن الفن المسرحي .

أحس ـ شأني شأن بعض الفنانين الآخرين ـ بحاجة جامحة ملحة في الكشف عن اتجاه جديد في الفن ، اتجاه يقبل توجيه عقل الجمهور وذوقه .

ما يقدم في ميدان الفن المسرحي اليوم لا يرضيني بأي حال من الأحوال .

وهل يستطيع الفن ، حتى لو كان كاملا من حيث الشكل — وإن كان عديم القيمة وتغذيه روح التقاليد القديمة — أن يتلاءم والتطورات الاجتماعية التي عشناها ؟

تتبادر هذه الملاحظة إلى ذهننا ، بصفة خاصة ، عندما نتناول بالتحليل

أعمال أكثر مؤلفينا استقامة فى الرأى من حيث الواقعية . نراهم لا يفعلون شيئا ، اللهم إلا النقل عن تولستوى ، ودستويفسكى ، وإبسن ، وتشيكوف ، وجوجول ، بعرق الجبين ، ويتصورون ، بكل ماأوتوا من جدية ، أنهم يخلقون فناً جديداً . ولولا أن الأمر لا يبعث ألبتة على الضحك، لكان مضحكا جدا ... ومع ذلك فالحياة نفسها تشتمل على كثير من الأمور المضحكة .

آخذ الأفكار والبحوث الجديدة ، وكذا بعض محاولات التعبير التى لا تزال جزئية وصعبة التميز ، على أنها أعراض . هذا فضلا عن أن التنظيم فى هذا المجال عسير ، وربما كان سابقا لأوانه فى الوقت الحاضر .

ومع ذلك أقنعت نفسى بأن موجة عميقة من المجددين ستطفو على السطح خلال الأعوام القادمة ، وبأننا سنجد المبادىء الكبرى والبشائر المطلقة لفن جديد . وبالمناسبة ، من المفيد أن نتذكر بعض تلميحات جوركى — وهى تلميحات يجهلها تماما «المتخصصون فى الأدب» — إلى الرومانسية الجديدة .

لا بد من أن ندرك أن : هؤلاء « المتخصصين فى الأدب » الذين أنامهم الماضى أو الحاضر تنويما مغنطيسيا ، ولا يقدرون على الإحساس بالمستقبل سلفا ، لا يميلون ألبتة إلى البحث أو التفكير ، بالرغم مما يمكن أن يقوله أول كتاب بلدنا فى هذا الشأن .

يتعلق الأمر ، فى نظرنا نحن ، بإيجاد هذا الشكل الجديد بأى ثمن . من أجل هذا ، لاينبغى العمل بقفزات بسيطة إلى الأمام ، وإنما بدراسة طويلة متقنة للمادة الغزيرة التى قدمتها لنا الفترة المنصرمة ...

Préface à la Tragédie optimiste, trad. G. Arcut, Ed. l, Arche,

أوكيزى :

سين أوكيزى Ocasey (ولد عام ١٨٨٤) كاتب مسرحى إيرلندى ، نقابى ، يحيى فى أعماله كفاح شعب دبلن : « ظل جندى متطوع » L ,ombre d ,un franc-tireur و « جونون والطاؤوس » Junon et le Paon ، و « المحراث والنجوم » La Charrue et les étoiles بعد أن قطع أوكيزى صلته بييتس و « الآبيي تياتر » كتب مسرحا أكثر ميلا إلى التجريبية ، مسرحا لاذعا ومضحكا فى آن واحد : « ورود حمراء من أجلى » Roses rouges pour moi ، « الديك الماكر » Coquin de coq ، هذا ونجد أفكاره ودعاباته فى « آلهة الواقعية العظيمة » و Great Goddess of Realism

• • •

الجزء الأمامى من خشبة المسرح

فى اليونان الأرستقراطية ، كان المسرح مسرح الشعب ، الجاهل منه والمتعلم . وأيام شكسبير ، كان المسرح مسرح الشعب ، الجاهل منه والمتعلم لكن ، عندما استقر إظهار الخشبة على البلاتوه ، ابتعد المسرح عن الشعب وأصبح مسرح المتحذلقين ، المتحذلقين الأذكياء ، طبعاً ، (بعضهم على الأقل) ، لكنهم متحذلقون جعلوا من المسرح الخادم الأوحد لذوقهم . ما زال المتحذلقون هنا بالطبع . لكن كم منهم ظل ذكياً ؛ والآن أصبحت خشبة المسرح إطار لوحة ، أو حائطاً رابعاً ، أو علبة مضيئة يختفى فيها الممثلون بقدر الإمكان (باستثناء « النجوم » الذين يحاولون — لأن غالبيتهم لا تقدر على التمثيل — أن يكونوا لهم « اسما » عن طريق كلابهم وأزيائهم وقصص

بلاقيهم ، عندما تعوزهم الموهبة : ما أحب إليهم أن يبسطوا حياتهم أمام المعجبين ، داخل المسرح وخارجه على السواء).

طرد إطار الخشبة الكلمة من المسرح ؛ وسنرى بعد قليل ، أن الممثلين سيكتفون بالتمثيل الصامت . لقد صاروا إلى الحديث فى الآذان ، وفقدوا القدرة على رفع الصوت ؛ وإذا صدقنا المسرحيات التى تقدم الآن ، وجدنا أن الحوار فيها يصير – على حدالتعبير – إلىالهمس . ومن الغريب أن يتمكن المرء ، دون أى حرج ، من أن يرفع صوته على ناصية الشارع ، أو فوق المنصة ، أو بين مقاعد البرلمان المهيبة ، أو حتى فى الكنيسة ، ولا يحق له أن يرفعه على المسرح . لقد أجبر إطار خشبة المسرح الطبيعى الممثلين على الصمت ، على حد القول . وفى الوقت نفسه ، صرح النقاد بأنه يجب على كل شىء فى المسرح ، أن يحاكى الحياة ، ومن ثم لا يعدو كل ما يقال أن يكون همساً . كما لو كان الناس لا يصرخون أبداً — فى الواقع !

صحيح أن غالبية الحوار الذى نسمعه لا يستحق إلا الهمس . لكن، عندما تسمع كل كلمة تقال ، عندما ترفع العاطفة صوتها مرة أخرى ، عندما يصير للصرخة التى تنطلق فى الوقت المناسب أهمية الصمت الذى يلوذ به الممثلون فى الوقت المناسب ، ألا يجدر بالكاتب المسرحى أن يزيد من انشغاله بما يضعه على لسان شخصياته ، والطريقة التى يقوله بها الممثلون ؟

دافع فرانك فرنون عن إطار خشبة المسرح ، فى كتاب نشر من ثلاثة عشر عاما . قال : « انسحبت المسرحيات الحديثة نهائيا إلى ما وراء إطار الخشبة . والمحاولات التى تبذل لإعادة العمل الفنى وسط المتفرجين لا تخاف إلا أثراً مخالفاً للياقة » . سواء كان هناك إطار لخشبة المسرح أم لا ، على المسرحية ، لكى تؤتى أثرها كاملا ، أن تخاطب الجمهور . قال فرنون أيضاً : « لا يقرب الجزء الأمامى من الخشبة المسرحية من الجمهور . إنه لا يقرب من هذا الجمهور

إلا ممثل يرى ما كياجه كلما اقترب ، ممثل ليس إلا وجها تعلوه المساحيق، بدلا من أن يكون أنتونى » . لكن ، لن يكون هذا الممثل أنتونى أبداً ، وسيكون دائماً وجها تعلوه المساحيق . إنه رمز ، ولقد قبل لصفته هذه ، شأنه تماماً شأن عسكرى من الرصاص ، أو مدفع من الخشب ، أو حصن من الورق يقبله صبى صغير ، أو دمية ملونة تقبلها صبية صغيرة . ويضيف فرنون قوله هذا : « على الممثل [الذى أعناه] أن يخاطب نفسه خلف إطار خشبة المسرح ، حيث يمكن أن يؤخذ على أنه هاملت أو ماكبث ، لا أمام هذا الإطار ، حيث يمكن أن ترى ثنايا البنطلون الملتصق بجسده وتفاصيل أخرى تقتل الوهم » . منذ قليل ،كان للماكياج ثنايا ، وهى الآن للبنطلون الملتصق بجسد الممثل . كما لو كانت البنطلونات خالية تماما ، فى الواقع ، من الثنايا . إن العين التى تأبى أن تعرف هاملت لأن بنطلون الممثل به ثنايا لعين لا تعرف الرؤيا . يوحى فرنون بأن أفضل طريقة لحل مشكلة الجزء الأمامى من خشبة المسرح هى وضع إطار مسرحى مفتعل وراء الإطار الحقيقى ! ويستطرد قائلا : لندع المسرحيات فى الأماكن التى تنتمى إليها : خشبة المسرح . وخشبة المسرح يحدها إطار . والمسرح علبة حاو : حذار من إظهار حيلها . المسرحية فى الواقع ليست ملكا لخشبة المسرح » خشبة المسرح ليست المسرح نفسه، والمسرحية تنتمى إلى المسرح . والمتفرج عنصر من عناصر المسرح ، عنصر له ما للخشبة أو الممثلين الواقفين عليها من أهمية . المسرح ليس شيئا يقطع إلى شرائح . إنه كل فى وحدة . وما يدور على خشبته يجب أن يدور أيضاً ، وبنفس الجودة ، فى ذهن المتفرج وإلا تحطمت الوحدة . ليغفر لنا المسيو فرنون . لكننا نرفض التسليم بأن المسرح « علبة حاو » ، وبأن عظماء الرجال الذين كتبوا له كانوا مجرد حواة .

لم نصف تقريب الأحداث من المتفرج بأنها خدعة ؟ فى حين تنتمى (حسب رأى النقاد) الألف خدعة التى تتم فى المسرحيات الملتجئة إلى ما وراء إطار المسرح إلى فن الإخراج ؟ لا يوجد فى المسرح إلا حاجز واحد ، ذلك

الذى تقيمه عيوب المسرحية الرديئة . وإن كان هذا الشىء المبتذل الذى يدعى بإطار المسرح هو ، فى غالبية المسارح ، أكبر عقبة تتأثر بها المسرحية — عقبة أوقن أنها ستنتهى إلى الزوال . [...]

أتكون الفكرة الإنجليزية عن المسرح فكرة ترتبط ارتباطا لا ينفصم باطار المسرح ؟ لا ، ليست هناك فكرة إنجليزية مطاقة عن المسرح . فالمسرح فن دولى ، شأنه شأن الموسيقى ، والنحت ، والرسم . وعندما تخرج المسرحية الكبيرة إلى حيز الوجود ، تثرى تراث الإنسانية جمعاء .

الحقيقة ، نعم ، يا سيدتى العزيزة ، الحقيقة هى أن النقاد هم الذين ما زالوا يعيشون فى عصر إطار خشبة المسرح . لقد أمضوا فيه كل حياتهم ، ويريدون أن يلفظوا آخر أنفاسهم على سلم هذا المبنى العتيق . لكن ، عليهم ألا يحتجوا إذا لم نرغب نحن ، فى التمدد إلى جوارهم والموت معهم . ربما انتهى الأمر بعدير كبير القلب إلى كهربة إطار خشبة مسرحه ، بحيث يصاب كل ممثل يتخطاه بصدمة كهربية فى التو واللحظة ؛ أكثر من هذا ، ربما انتهى به الأمر إلى ضم لوحة من البلاستيك إلى هذا الإطار : وسيكون فى نهاية الأمر لكل ما يدور خلف إطار المسرح مظهر الوهم . .

يتفانى النحت ، والمعمار ، والأدب ، والشعر ، والفنون الأخرى ، فى البحث عن الطرق الجديدة . لم يظل المسرح إذن هادئا خلف إطار خشبته ، ينظر بعين وجلة إلى الحياة التى تتغير من حوله ، وكأنه كسيح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت فى حائط حجرته الرابع ؟

(The Green Crow, Le Perroquet Vert trad. Michel Habart .)

مونترلون :

هنرى ميلون دى مونترلون Monthenlant كاتب ومؤلف مسرحيات فرنسى ، ولد عام ١٨٩٦ ، ولاقت مسرحياته « الملكة الميتة » « La Reine morte » — عن أسطورة ايناس دى كاسترو — و « سيد سانتياجو » « Le Maître de Santiago » — عن التنازل — ، و « بور — رويال » « Port-Royal » ، و « دون جــوان » « Don Juan » ، و « اللامنتمى » « Fils de personne » و « من يؤخــذن بالأحضان » « Celles qu'on prend dans ses bras » ، نجاحاً عظيما . كما أنه كتب مذكرات عن المسرح ، فضلا عن مقدمات لمسرحياته .

* * *

لا توجد قاعدة لـكتابة المسرحية الجيدة ، لـكن لا بد من كثير من الحيل.

* * *

لو أننا استطعنا أن نتخيل إخراج وتمثيل وأزياء مسرحيات كورنى وراسين فى القرن السابع عشر لصعقنا . ومما لا شك فيه أن كورنى وراسين كانا ليصعقا لو أنهما رأيا كيف تمثل مسرحياتهما اليوم .

• • •

المؤلف المسرحى الحديث ينهى عن « المونولوج » « monologues » ، و « الحـديث الجـانبى » « apartés » ، و « المقاطع الطويلة » « tirades » . لـكن مسرحنا الـكلاسيكى ملىء « بالمونولوجات » « والأحاديث الجانبية » و « للمقاطع الطويلة » : بل إنه يزخر بمشاهد كاملة الحديث فيهـــا « بالمقاطع

الطويلة » فحسب . ينهى أدبنا الحديث عن تكرار ذات الكلمة على فترات متقاربة ، لكن راسين لا يعبأ ألبتة بتكرار ذات الكلمة (فى «مقطع طويل» ينطق به البطل فى مسرحية « الإسكندر » « Alexander » ، تتردد كلمتا « جميل » و « جمال » ثلاث مرات فى خمسة عشر بيتا : وما هـذا إلا مثل من خمسين). وكذ الأمر بالنسبة للجناس الذى حرم اليوم :

Grâces au ciel mes mains ne sont point criminelles Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre.

تنقضى ثلاثون عاماً من حياة الكاتب فى تحويل كلمة « مثل » إلى كلمة « كذلك » ، ثم يدرك أن « الأساتذة » لم يهتموا أبدا بمثل هـذه الأمور ، وأنه كان أحمق . . .

لقـد جاهرت فى مسرحياتى بالأسرار العليا التى لا يمـكن أن تقال إلا بصوت منخفض .

. . .

أنا لا أهتم بالمسرحية إلا إذا كانت الحركة الخارجية فيهـا ، بعد تبسيطها إلى أقصى حـد ، حجة لاستكشاف الإنسان ، وعمل مؤلفها ، لا على تخيل العقدة وبنائها بطريقة آلية ، وإنما على التعبير عن عـدد من تقلبات النفس البشرية بأكبر قدر ممكن من الصدق والعمق والتركيز .

. . .

أغلب الظن أن الشبه بين مسرحيتى (اللامنتمى) و « النو » اليابانى شبه شكلى : « النو » ، مثلها مسرحية قصيرة جداً لا يتعدى طولها الساعة ، وعدد شخصياتها قليل للغاية ، مسرحية تمثل فى مسرح أصغر من المسارح العادية ، وفى ديكور واحد لا أهمية له . مع ذلك ، قد أطبق عن طيب خاطر على « اللامنتمى » قول بوسار Bossard : « (نظراً لبساطة المسرحية والإخراج

واعتقد الهما) يبدو أن المؤلف والمخرج (مؤلف ومخرج « النو ») يودان أن يذكرا المشاهدين أنهم ليسوا أمام عرض عادى ، وإنما أمام شكل فنى خاص منقح جداً » . فى النهاية ، أظن أنه يمكن تطبيق على « اللامنتمى » ما قاله آستون Aston فى « تاريخ الأدب اليابانى 'History of Japan Literature' »:
لا تختلف إلى عروض « النو » فى أيامنا هذه « إلا حلقات ضيقة من المستمعين المختارين تكاد تتكون من النبلاء العسكريين ex-daimios فقط : ولا يفهم عامة القوم « النو » ألبتة . . . .

• • •

نحن نكتب الأعمال الفنية ليغير المستقبل معناها ، وهى لا تحيا إلا « بتفسيرات » الجهور المختلفة ، والجهور والممثلين إذا كانت هذه الأعمال مسرحيات . يتخذ العمل الفنى الهام شتى المعانى . . .

(« Notes sur mon théâtre, » 1950) .

جيلدرود :

كتب ميشيل دى جيلد رود Gheldérode (١٨٩٨—١٩٦٢) حوالى خمسين مسرحية، ما بين المضحكة والعنيفة. تأثر هذا الكاتب البلجيكى — ولغته الفرنسية — بؤلفى العصر الاليصاباتى والعصر الوسيط، وكذا المسرح التعبيرى الألمانى. كشف الفرنسيين عن أعمال جيلد رود كل من أندريه ريباز وكاترين توت. أما أعماله الرئيسية فهى: «هوب سنيور» « Hop Signor »، و «أبهة الجحيم» « Fastes d'Enfer »، و «مدموازيل جايير» « Mlle Jaire »، و «فارس فاطى السوء» « La Farce des Ténébreux »، و «باراباس» « Barabbas »، و «اسكوريال» « Escurial »، و «السحر الأحمر» « Magie rouge »، و «قصيدة رقصة الموت الكبرى» « La danse du grand macabre » و «موت دكتور فاوست» « Mort du Dr. Faust ». ولمسرح جيلد رود قدرة كبيرة على السحر والفضح فى آن واحد.

***

«مدموازيل جايير»

إن هذه المسرحية لوميض فسفورى، انبثاقة من أرض الوطن العتيقة، العتيقة جداً، حيث ذابت كثير من العقول التى امتصت الأحلام كالإسفنج لا شىء يستوجب الدهشة فى هذا، أليس كذلك؟ إنها «لا فلاندر»، وطنى، حيث أهيم كالشبح، «لا فلاندر»، وهى الحلم، كالحياة، ولن تبعث أبداً كما كانت. أرتدى اللون البنفسجى حداداً عليها. وأفكارها أيضاً تتسلط

على ؛ لذا ، قد تكون هذه المسرحية الوبائية قد تسلطت على ذهنك . لا تظن أننا نملك اختيار الأفكار المتسلطة علينا ، أو التخلص منها . بالقدر الذى يقبل به الفنان هذا القدر ، يدرك ما هو إلهى ، أو وجهه الآخر ، ما هو جحيمى . قد تظن أن الشيطان وحده يتسلط على فكر الإنسان ؛ يهيم بين السماء والأرض ، فى الديار القديمة ، كثير من الملائكة المريضة أو المنفية ، والشياطين التى تطهرت كما يتطهر المرء بعد الخطيئة ، والديدان اللطيفة ، والنفوس الباكية ، والمختارون اليائسون المصابون بالدوار . كل هذا يمسك مسا خفيفاً ، ويسكنك ساعة ، أو عاما ، كل ذلك معترف به ، ويأمر . . .

هذه المسرحية أغرب من مؤامرة حاكتها أذهان مشتبه فى أمرها ، أغرب من السكن مع الموتى القدامى ، أغرب من امتلاك لم تتوقعه طقوس التعزيم ؛ لقد نشأت عن وهم طبعى . وإذا تجرأت قلت : لا عن وهم وليد المصادفة ، بل عن وهم متكرر ، أحسست به وأنا أتأمل ركنا من أكثر المدن إيحاء ، منظراً من مدينة بروج ، ذلك المكان النفسى الذى كنت أحج إليه .

معروف أن هذه المدينة لعبت دور الملهمة العظيمة ، وإننا مدينون لها بإنتاج فنى من أردأ ذوق . أما أنا ، فقد وكلت ذاتها إلى . تأملت ، من نوافذ مسكن صديقى ويزور ، فى أبراشية القديس جاك ، واحداً من أجمل مناظر هذا العالم ، مسرحاً مجهزا تماماً ، يرى من أعلى وخاليا . لم يكن أى شىء إنسانى ليرتكب عليه أبداً . لقد كان هجرانا قديما لفناء داخلى ، شىء أشبه بدير صغير توقفت فيه الحياة ذات يوم . لم يكن فى استطاعة المارة القليلين أن يحدسوا وجود هذا المكان الفريد ؛ حيث انتظرت أن أرى شخصيات صغيرة من الماضى ، كتلك التى تجمدت فى رسومات المخطوطات التى ترجع إلى العصر البورجينيونى ، شخصيات واقعية مجردة ؛ مع بقع ذهبية ، وأرجوانية ، وأخرى لها زرقة مدينة بروج التى لا تضارع . هكذا بدأت المسرحية . أو المسرحية الدينية : بإطار ؛ ولم أفكر فيما يمكن أن يدور فى هذا المكان

المختار ، لكنى كنت أتنبأ بأن الأمر متعلق بمكان مسرحى دارت فيه أحداث غريبة أو مروعة (والحياة غريبة أو مزوعة) ، أو أن ذلك قد يكون . . . . الحقيقة هى أن المدينة ، المدينة الكاشفة ، هى التى ألفت المسرحية . ودام الأمر سنين . ومرت الفصول وعجلات النور على مسرحى ، بأحجاره العتيقة ونوافذه التى انطفأ نورها . كنت أرتجف لمجرد التفكير فى أن كائنات حقيقية، كائنات غير تلك التى تراءت لى فى متعتى ، قد تدخل إلى هذا المحراب . وكون كل ذلك فرقة صغيرة غريبة . من ذا الذى يحدثنا عن طرقات الإلهام ، أو القدر الذى يعرف به الشاعر موضوعيات ما يعمله ، عندما يصل إلى حالة السحر هذه. إن الدمى الآدمية التى أعدت خلقها ومنحتها أسلوبى ، وجمعتها ، أخذت تمثل ، وتتحرك دون أن تدرى . كنت لا أزال أجهل الدور الذى ستقوم به ، عندما استعددت للكتابة ، كالوسيط . كانت القصة ، وذكر الكتب المقدسة مجرد حجة . مذ ذاك ، تخلت عنى الفكرة المسلطة ، وهذا الكابوس الملون الصامت ، واستطعت أن أنتزع نفسى من هذه الحال المشرفة على قرون الزمان .

(in « Ghelderode », par Jean Francis, édit. Labor, Blegiquc, 1949) .

• • •

هذا المسرح ؟ لقد كتبته وكان حياتى . لم يوجد شىء آخر فى حياتى . لم تكن الكتابة عملا فى نظرى ، بل كانت مغامرة ذهنية كبرى ، أو حلما إيجابيا ، لقد كتبت ، دون أن أنتظر شيئاً ، فى حالة يأس ؛ لكن البعض ، وإيكود خاصة ، شجعنى ، إيكود الذى عرفنى بكتاب العصر الإليصاباتى وبوبى. عام ١٩٣٩ ، توقفت عن الكتابة ، وأعطى لى كل ما تبقى زيادة على ذلك . بدا مسرحى ، فى ذلك الوقت ، وكأنه شىء غريب ، أو وحش لا يستطيع الصعود إلى خشبة المسرح . لكن مأساوية الحياة اليومية وقسوتها جعلتا العصر يتفق مع مسرحى ومكنتنا مسرحياتى من أن تمثل . كيف حدث هذا ؟ لا أدرى .

ويقيني أن مسرحياتي لن تمثل هو ، بالذات ، ما جعلني أقدم على كل جرئ .
(in « Nouvelles littéraires »,20 - 11 - 52).

• • •

أحاديث

بدا كثير من الأعمال الفنية لناظرى حاملا الموسيقى فى ثناياه ، حاملا الموسيقى وراء النص . إنه لشيء كثير هـذا الذى لفت نظرى . بينما كنت أكتب بعض المسرحيات ، كانت تدور فى رأسى ألحان تتابعنى وتطاردنى طوال استمرار العمل . يمكن أن أسوق بعض الأمثلة : صاحب تأليف أولى أعمالى المسرحية الهامة ، « موت د. فاوست » ، لحن من ألحان الأسواق الخيرية ، شيء أشبه برقصة من رقصات منطقة الراين ، كان يعزفه فى إصرار أرغن « ليو نير » ، بالقرب من نوافذى .

إذا كان مثل هذا اللحن لم يؤلف حقا الجـو الصوتى لمسرحيتى ، فلقد ساعدنى على كتابتها ، على أية حال . كان يكفى أن أسمع ، حوالى الثالثة بعد الظهر ، هذا العزف وهو يستيقظ جاهداً ، ويتثاءب ، ثم ينفجر فجأة كالكارثة ، ويغمر الحى ، حتى أهوى بعنف فى المسرحية المعلقة ، ورأسى إلى الأمام . كانت الموسيقى تحملنى ، بالمعنى الحرفى للكلمة ، كشلال سد افتتح عنوة .

أرى أنه يجب على المسرحية ، لكى تكون حقيقية ، أن ترى ، وتنقل كالحكاية ، حتى لو كانت حكاية مملة ، وإلا كانت مجرد بناء ناقص ، أو سحبا فى أعلى المسرح ، أودخانا على خشبته : أى مسرحية لا تبدأ أبداً !

• • •

ذكرنى جارى بأن هناك ضحكا ، ضحكا عاليا لا يرحم ، ينبغى الاحتفاظ بمستواه والتعود عليه . لكنى لا أسمع هـذا الضحك ينطلق إلا قليلا فى عصرنا هذا ، وإن كانت تزحم المكان جثة الأب أوبو الضخمة . لقد تلقيت

وصفة هذا الضحك واحتفظت بها ، وكثيراً ما استغللتها وقذفت بها عتبة المسرح . هـذا الضحك ، هـذا الضحك وحده ، هو ما لا يغفرونه لى ! ستجدون ، فى « فارس فاعلى السوء » مثلا ، لحن الفم هـذا ، وتلك الصرخة الانتقادية الفزعة التى تبدأ من رابليه ، بل ممن هو أبعد منه ، أرسطوفان ، وتنتقل إلا بيترون وجوفينال ، ثم تعبر العصر الوسيط ووعاظه النباحين ، لتصل إلينا مع ايراسم ، وسويفت ، وستيرن ، وآخرين يمسكون بأدوات النقش ، مثل جوفا ، إذا كانوا لا يكتبون .

• • •

« عزيزى المؤلف ، الموت كثير فى مسرحياتك ، والحب قليل »[1] .

الحب قليل فى مسرحى ، ربما لأنه كان كثيراً من قبل ، ولم يكن هناك شىء سواه فى كل هذا المسرح الفرنسى الذى سممنا ، وما زالت رائحة الجنسية تزكم أنوفنا . الموت كثير فى مسرحياتى ، لكن الحقيقة هى أن الموت كثير فى الحياة أيضا . وإذا نظرنا إلى عصرنا هذا — حتى لا نتحدث عن الماضى الذى نرجع إليه فى كثير من الأحيان — ألا نرى أن له لون الجثة ورائحتها ، وأنه يكدس تلالا ، بل جبالا من الجثث ! وماذا عن الموت ؟ إنه فى كل مكان ، لكنهم يخفونه أو يحاولون : النهاية السعيدة من أجل الأبرياء الذين نذروا للمجزرة الكبرى ! لكنه الموت دائما ، موت العصور الوسطى ، نفسه . . . يظل الموت كومبارساضرورياً ، مهما يكن رأيك ، الموت ، وعلى جانبيه الجنون والفسق : هؤلاء هم الرفاق المألوفون للشاعر المسرحى . وبم تستبدلونهم ؟

(أحاديث أوستوند) : (" Entretiens d'Ostende ", Ed. l'Arche)

---

(١) خروج الممثل .

تينيسى وليامز :

تينيسى وليامز Williams مؤلف مسرحيات أمريكى ، ولد عام ١٩١٤ ، وعمل فى بادىء الأمر فى هوليوود . غالباما تواجه شخصيات مسرحياته النزاع بين الحقيقة والوهم . أما مسرحياته « عربة اسمها اللذة Un tramway nommé désir » و « بيت حيوانات من زجاج La ménagerie de verre »و« صيف ودخان Eté et fumée »و « وشم الوردة La rose tatouèe » و « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن La chatte sur un toit brûlant » فتعبر عن مجتمع منحل .

***

حديث وهمى

— أتعلم أن أغلب النقاد ظنوا ، عندما أعيد عرض أولى مسرحياتك الناجحة « بيت حيوانات من زجاج » ، فى بداية الموسم ، أنها أفضل مسرحياتك ، بالرغم من أنه مضى عليها اثنا عشر عاما ؟

— أعلم ذلك : فأنا أقرأ النقد وكل ما ينشر عن مسرحياتى ، حتى عندما يزعمون فى هذه الكتابات أننى لا أكتب إلا من أجل المال ، ولا أهتم إلا بأحط الغرائز وأكثرها بعثا على الاشمئزاز .

— لا دخان بلا نار .

— تدخن النار أكثر ما تدخن عندما يلقى عليها ماء .

— أتسلم بأن فى أحدث مسرحياتك كثير من القسوة والجفاف والعنف والضغن ؟

— ينعكس التوتر والعنف والضغن فى التوتر المتزايد الذى أجد نفسى خاضعاً له فى أعمالى وحياتى على السواء ، لأنهم دائما فى ازدياد فى العالم الذى أعيش فيه .

— أنت تسلم إذن بأن جذور هذا « التوتر المتزايد » الذى ينعكس فى أعمالك فى نفسك أنت ؟

— نعم .

— وبأن فى ذلك شيئاً مرضيا ؟

— نعم .

— يكاد يكون مرضاً نفسياً ؟

— تنتمى أعمالى إلى علاج الأمراض النفسية ، فى نظرى أنا على الأقل .

— أفى هذا علاج لحالتك المرضية ؟

— فى هذا علاج للجمهور كذلك ، ولحالة القريبة من المرض النفسى .

— أتظن أن العالم فى سبيله إلى الجنون ؟

— إنه مجنون . وكما تقول إحدى شخصيات مسرحيتى Camino real : العالم يشبه نصاً مسلياً قد نقرؤه بالعكس . عندئذ ، يكف عن أن يكون مسليا.

— إلى أين تريد أن تصل بفكرتك المعذبة عن العالم ؟

— إلى حيث يود أن يذهب هـذا العالم المعذب . ربما إلى هذا الحد ، لا أبعد منه .

— لا شك أنك لا تتوقع أن يصحبك النقاد والجمهور ؟

— لا .

— لماذا إذن تجرهم إلى هذا السبيل ؟

— أنا أسلكه ، ولا أحاول أن أجر أحداً إليه .

....

— أتعتقد أن فى مسرحياتك رسالة ؟

— أنا متأكد من ذلك .

— أية رسالة ؟

— الحاجة الماسة ، الحاجة الملحة إلى مجهود عالمى ضخم نحسن به معرفة أنفسنا ومعرفة الآخرين ، أو على الأقل ، نفهم به أن ما من رجل يحتكر الخير والفضيلة ، كما أنه ما من رجل له امتياز الشر والمرارة ، الخ . . .

Le Monde ou- nous vivons Dialogue á une voix pour la T. V.

اليوت :

توماس ستيرنز إليوت Eliot (ولد عام ١٨٨٨) شاعر وكاتب مسرحي أمريكي تجنس بالجنسية الإنجليزية ، وتأثر شعره بالمذهب الرمزي الفرنسي . يعكس مسرح إليوت اهتمامات المؤلف الدينية : «حادثة قتل في الكاتدرائية» Meurtre dans La Cathédrale ، و « اجتماع عائلي » Réunion de famille و « كوكتيل بارتي » Cocktail party . أما أعماله النقدية فهامة للغاية . ولقد حاول إليوت أن يدرس إمكانية استرداد المسرح لإيقاعه الشاعري ، بل إنه أورد آيات من التوراة في مسرحيته الدينية : «الصخرة» Le Roc .

الدراما الشعرية

أنوي أن أتناول السؤال الآتي بالبحث : « لم تكتب المسرحية شعراً بدلا من أن تكتب نثراً ؟ » . إنه لسؤال ليس ببسيط كما يبدو . هناك أمران: إما أن تكونوا محبين للشعر ، وترون بالتالي أن هذا السؤال لا يحتاج إلى تبرير ، وإما أن تكونوا محبين للمسرح ، ولا ترون أنه في حاجة إلى الشعر . خلاصة القول ، آمل ألا يكون هناك أناس محبون للشعر ، لأنني أريد أن أبين أن الشعر هو الشكل التعبيري الملائم للمسرح — حقا ؛ إنه الشكل الطبيعي ، سواء اعتقدتم أنكم تحبون الشعر أم لا .

مضى زمن طويل على سيطرة الحوار النثري على المسرح . ما زلنا تحت تأثير إبسن — إبسن الذي يكتب النثر — ونأنف من التسليم بأن إبسن كان شاعراً كتب كل مسرحياته تقريباً نثراً . يقال عامة إن الشعر شكل تخطاه المسرح ، شكل يلائم تماماً الحواديت والمسرحيات التاريخية المنتمية إلى ماض

بعيد ؛ ويقال إنه لا يمكن التعبير عن المشاكل والانفعالات الحديثة إلا بالنثر . فى الواقع ، لا يأخذ من يهوى المسرح الشعر مأخذ الجد ، اللهم إلا إذا تعلق بشكسبير أو شيلر أو راسين ، أو كاتب توفى من مدة طويلة . ومع ذلك، خيل إلى دائماً ، من ناحية أخرى ، أن كبار كتاب المسرح المحدثين ، أمثال إبسن ، وستراندبرج ، أو حتى تشيكوف ، كانوا شعراء أصليين طالما ضاقوا ، حقا ، بحدود النثر .

. . . ها هوذا ما أود أن أعمله ، أو بالأحرى ما أود أن يعمله جيل آخر من كتاب المسرح الذين — آمل ذلك — سيستفيدون من تجربتنا : أود أن يبدو من يقف على خشبة المسرح شبيها بالجمهور بحيث يقول هذا الأخير : « آه يمكن أن أتكلم الشعر أنا أيضاً » . عندئذ ، لن ينتقل الجمهور إلى عالم غريب، مصطنع ؛ لكن العالم العادى المدنس الكئيب الذى يعيش فيه سيضاء فجأة وتتغير معالمه . وإذا لم يستطع الشعر التوصل إلى ذلك ، كان مجرد ديكور كمالى . ما ينبغى أن يفعله الشعر ، فى المسرح ، هو أن يكون صورة متواضعة أو شبيهة بالتجسيد ، أى يكون الشىء الذى يجعل ما هو إلهى يمتص ما هو إنسانى . . .

... يستطيع المؤلف ، فى المدى القصير ، أن يعرف بالضبط ما يريد أن يقوله . وإذا لم يفهم الجمهور الشىء الذى يعرف أن المؤلف أراد أن يقوله ؛ باءت محاولته [المؤلف] بالفشل . ولأن المؤلف كان له هدف محدد ، ونظرية يريد إثباتها ، لن تثير كتاباته الاهتمام أو الحماسة ، حالما تتغير الظروف التى كانت توجد عندما نطق بنظريته . لكن المؤلف يعمل فى العمل الخلاق حقا شيئاً لا يفهمه هو نفسه . فالله وحده يفهم خلقه . والإنسانية ليست إلا أداة ، فى الخلق الإنسانى . ليس من الضرورى أن يفهم الرجال والنساء أبناءهم لمجرد أنهم حملوهم وأنجبوهم : عليهم أن يعملوا على فهم ما خلقوه . وإذا صح هذا بالنسبة للخلق الطبيعى ، فلم يصح بالنسبة للإبداع الفنى أيضاً ؟ لا أنكر أن

هناك أعمالا عظيمة كتبت نثراً ولها نصيب وافر من الثراء ، وإن كنت أشك في أن « دون كيخوتة » مثلا لا يمكن أن ينضب معينه مثل « فاوست » ، أو يبقى حياً بعد ألف عام . ذلك أن الشعر يفرض ، في آن واحد ، شكلا يخضع له المؤلف ويحرر — أكثر مما يستطيع أن يفعل النثر قدراً أكبر من القوى اللاشعورية . هذا ، على ما أظن ، هو السبب الذي يجعل الشعر المسرحي ، ولا شيء سواه ، قادراً على منحنا الاحساس بالامتلاء الذي نطالب به المسرح .

(Les buts du drame poétique, Trad. de H. Fluchère, Ed. du Seuil, 1952).

ألبير كامى :

ألبير كامى Camus (١٩١٣ — ١٩٦٠) كاتب فرنسى ، وصحفى فى جريدة « كومبا » وكاتب مقالات ومسرحيات ، مثلت مسرحيته « كاليجولا » Caligula لأول مرة على مسرح « هيبيرتو » Hébertot ، وقام بدور البطولة فيها جيرار فيليب ومثلت مسرحيته « سوء التفاهم» Le Malentendu لأول مرة على مسرح « ليماتوران » ، وقامت بدور البطولة فيها ماريا كازاريس . أما مسرحيتا «حالة الحصار» L 'Etat le Siége ، و«العادلون» Les Justes فأكدتا قدرته الفنية . بعدها ، أعد كامو للمسرح «صلاة من أجل راهبة Requeun pour une nonne (فولكنر) و « الممسوسون Les Possédés دوستويفسكى)،و «تقوى الصليب» La Devotion é la croix (كالديرون) .

* * *

لماذا اشتغلت بالمسرح ؟ كثيرا ما تساءلت عن ذلك . ولا شك أن الجواب الذى يمكن أن أعطيه حتى الآن سيبدو لكم عادياً للغاية. بكل بساطة ، اشتغلت بالمسرح لأنه أحد الأماكن التى أسعد فيها فى هذا العالم .

* * *

المسرح دير بالنسبة لى . يخبو صخب العالم أسفل جدرانه ، وداخل سوره المقدس ، لا تشكل جماعة من الرهبان العاملين الذين وهبوا أنفسهم لغاية واحدة والتفتوا إلى تأمل واحد ، من إعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرة .

* * *

. . . لا أدرى من الذى قال إن من يريد إخراج مسرحية إخراجاً حسناً ، عليه أن يعرف وزن الديكور بذراعيه . إنه لقانون فنى هام ؛ ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات ، وفى الوقت نفسه موضع مصباح ما ، أو أصيص زهر ، أو نوع قماش ، أو وزن صندوق ينبغى أن يرفع إلى أعلى المسرح .

•••

أضواء المسرح لا ترحم ، وحيل العالم كلها لن تمنع المرأة أو الرجل اللذين يمشيان ويتحدثان على الستين مترا مربعا تلك ، من الاعتراف بطريقة معينة ، والتحدث عن شخصيتهم الحقيقية ، بالرغم من تنكرهم وتزييهم .

(Le Figaro littèraire 16 mai 19 9) .

•••

لا تتفق « حالة الحصار » والمفهوم التقليدى للمسرحية ، بل يمكن مقارنتها على العكس ، بما كان يسمى فى العصور الوسطى « بالأخلاقيات » (moralités) وفى إسبانيا (بالـ autos sacramentales) ، وهى مسرحيات رمزية تدور حول موضوعات يعرفها المتفرجون سلفا . لقد ركزت مسرحيتى على ما يبدو لى أنه الدين الوحيد الحى — أعنى الحرية — فى زمن الطغاة والعبيد . لا جدوى إذن من اتهام شخصياتى بالرمزية . أنا مذنب . وكان الهدف الذى أعترف بأننى رميت إليه هو انتزاع المسرح من المساومات السيكولوجية ، وبعث دوى الصرخات التى تحرر وتميل حشود اليوم فى مسارحنا المهمهمة . من وجهة النظر هذه ومنها وحدها ، ما زلت متأكداً من أن محاولتى جديرة بالاهتمام . . .

لقد حاولت (فى « العادلون ») أن أخلق التوتر المسرحى بالوسائل التقليدية ، أى بالصدام بين شخصيات تتساوى فى القوة والعقل . لكن ، من الخطأ أن ننتهى من خلال ذلك إلى أن كل شىء فى توازن ، وأننى أوصى بالامتناع عن

الفعل بالنسبة للقضية المعروضة هنا . لقد أردت أن أثبت فقط أن للفعل نفسه حدوداً ، وأن الفعل العادل الحسن هو ذلك الذى يعترف بتلك الحدود ، ويقبل الموت ، على الأقل ، إذا ما اضطر إلى تجاوزها . يرينا العالم وجها بغيضا اليوم ، لأن من شكلوه بالذات ، رجال أباحوا لأنفسهم حق اجتياز هذه الحدود ، بادئين بقتل الآخرين ، دون أن يعرضوا أنفسم أبدا للخطر . هكذا يتخذ من يقتلون العدالة اليوم ، العدالة نفسها دليلا على وجودهم فى مكان آخر فى أثناء ارتكاب الجريمة ...

...

بالرغم من أننى مولع بالمسرح أشد الولع ، إلا أنه من سوء حظى أننى لا أحب إلا نوعاً معينا من المسرحيات ، مضحكة كانت أم مبكية . ويبدو لى ، بعد تجربتى الطويلة نوعاً ما ، كمخرج وممثل ومؤلف مسرحى ، أنه لا وجود للمسرح إلا بالكلام والأسلوب ، ولاقيمة للمسرحية إلا بإدخال المصير الإنسانى كله فى الاعتبار ، بكل ما فيه من بساطة وعظمة ، وذلك على غرار مسرحنا « الكلاسيكى » والمآسى اليونانية . على الأقل ، تلك هى الأمثلة التى يجب أن أن تحتذى ، بغض النظر عن التطلع إلى التساوى معها . على أية حال ، إذا كانت « الدراسة النفسية » والطرائف الفريدة والمواقف المثيرة غالباً ماتسلينى بوصفى متفرجا ، إلا أنها لا تحرك فى شيئاً بوصفى مؤلفا .

(in Cahiers J.L. "arrault, No. , Ed. René Julliard).

جان – بول سارتر :

جان — بول سارتر Sartre (ولد عام ١٩٠٥) كاتب فرنسى اشتهر قصته « الغثيان » « La Nausée » (١٩٣٨) . أخرج دولان أولى مسرحياته ، « الذباب » «Les Mouches» عام ١٩٤٧. ثم كانت : « الجلسة سرية » « Huis Clos » ، و « موتى بلا قبور » « Morts sans sépulture » ، و « المومس الفاضلة » « La Putain respectueuse » ، و « الأيدى القذرة » « Les Mains sales » ، و « الشيطان والرحمن » « Le Diable et le Bon Dieu » و « كين » « Kean » ، « نكراسوف » « Nekrassov » ، و « سجناء آلطونا » « Les séquestrés d'Altona » . يقترح مسرح سارتر — شأنه شأن باقى أعمال هذا المؤلف — أخلاقيات قائمة على الحرية . ويرجع جزء من نجاح سارتر إلى أن هذا المؤلف وجد لغة مسرحية فعالة ، دفعة واحدة .

• • •

... لا شك فى أن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة البناء ، أو حتى الموضوع فى المسرح الشعبى ، بل مشكلة التكنيك الخاص بهذا المسرح — بأوسع ما فى هذه الكلمة من معنى — أو ، إذا شئتم ، لغته . أعنى بهذا ، لا معرفة اللغة التى يجب التحدث بها ، بل الدور الذى يجب أن تلعبه .

انظروا إلى نصوص المسرحيات التى كانت تمثل فى العربات ، فى القرن التاسع عشر ، فى كل مكان تقريباً . انظروا أيضاً إلى نصوص مسرحيات العصر الإليصاباتى ، ومسرحيات مارلو بصفة خاصة ... كلها مكتوبة بلغة سريعة .

لم يبلغ أى مسرح كلاسيكى هذه السرعة أبدا . وهـذا ما ينبغى أن نجده مرة أخرى . لا أدرى إذا كان برخت قد نجح فى ذلك . فحوار مسرحياته — وربما رجع ذلك إلى التراجم — لا يبدو لى سريعا . والفعل ، فى مسرحه ، يقع أمامنا ولا يحسم ، ويحمل اللغة كما تحمل الموجة الطائر البحرى . برخت على حق ، من حيث العمق ، فيما يتعلق ببناء مسرحه الانتقادى ، لـكن ، من وجهة النظر المسرحية ؟

نعم ، هنا تـكمن المشكلة الرئيسية فى نظرى : يتعلق الأمر بإيجـاد تنظيم للحركة والفعل ، تنظيم لا تبدو فيه الـكلمة زائدة ، وتحتفظ فيه بسلطتها ، بغض النظر عن أية بلاغـة . بل إن هـذا هو الشرط الأول لوجود مسرح فعال حقا .

(in " Théâtre populaire ", No. 1) .

* * *

يظن دائماً أن الحركة المسرحية تعنى كثرة الحركة والتشويش ؛ لا ، ليس هـذا بحركة مسرحية ، بل هو صخب وضوضاء . الحركة بمعنى الـكلمة هى حركة الشخصية . لا توجد فى المسرح صور غـير صور الفعل . وإذا أردنا أن نعرف ما هو المسرح ، وجب علينا أن نتساءل : ما هو الفعل ، لأن المسرح يصور الفعل ولا يسعه أن يصور شيئاً سواه . يصور النحت شـكل الجسد ، ويصور المسرح فعل هذا الجسد . بالتالى ، ما ينبغى استرداده ، عندما نذهب إلى المسرح ، هو أنفسنا ، بطبيعة الحال ، لـكن ، لا بوصفنا فقراء بقدر قد يكثر أو يقل ، أو مزهوين بشبابنا وجمالنا بقدر قد يكثر أو يقل ، بل نبغى أن نسترد أنفسنا بوصفنا بشراً يأتون أفعالا ، ويعملون ، ويلاقون الصعاب ، بشراً لديهم قواعد ، ويرسون قواعد أفعالهم . مع الأسف ، نحن بعيدون جداً فى هذه اللحظة ، عن المسرح البورجوازى ، كما ترون . وإذا كان ما أقوله

هنا لا يشبه فى شىء ما يقدم على المسارح منذ ١٥٠ عاما ، باستثناء بعض الحالات بالطبع ، فذلك يرجع إلى أن المسرح البورجوازى لا يحب الحركة المسرحية . فهو يفضل ، بعبارة أصح ، الحركة المسرحية الجديدة . ولا يحب تصوير فعل الإنسان ، بل تصوير المؤلف فى بنائه للأحداث . تحب البورجوازية ، فى الواقع ، أن تصور نفسها ؛ لكن — وهنا نفهم لماذا كتب برخت مسرحه الملحمى ، أى سار فى الاتجاه المضاد تماما — لكن فى صورة مشاركة خالصة ؛ فهى لا تحب أن تصور مطلقا على أنها أشبه بالشىء ، لأن الأمر لا يكون مستحبا عندما تكون البورجوازية مجرد شىء . . .

(Conférence en Sorbonne, 29 mars 1960).

أحاديث مع ج. ب. سارتر

ج . ب . سارتر : لا أظن ، وإذا كان الأمر كذلك ، وجب أن أوضح أن المسرح « وسيلة نقل فلسفية » ، حسب قولك أنت . لا أظن — وينسحب هذا على الرواية والسينما أيضاً — أنه يمكن التعبير عن أية فلسفة ، فى مجموعها وتفاصيلها فى آن واحد ، فى شكل مسرحى . لأن التعبير عنها لا يتأتى ، فى الواقع ، إلا فى الأعمال الفلسفية . لكن ، يمكن لأى شكل أدبى ، طبعا ، أن يعطى — فلنقل — إحساسا فلسفيا أو يحمل بإحساس فلسفى . وللقصة طريقتها فى معالجة الأمور .

أرى أن ما هو فريد — أى ما يحدث للفرد — هو ما يفلت دائماً من الفلسفة ، لصفته تلك . تضطر الفلسفة فى لحظة ما ، حتى لو ذهبت إلى أبعد ما يمكن — أن تصطحب — إذا أعطيناها بالذات معنى الذهاب إلى أبعد ما يمكن فى البحث الفردى عما هو فريد — البحث فى الرواية .

آلان كويلر : لكن ، ألا يسع المسرح أن يعبر « بالسرعة » عن أى معنى فلسفى ؟

ج . ب . سارتر : قد يعطى المسرح ، بالأحرى ، المعنى الكامل لنظرة إلى العالم ، فى شكل محسوس وبلا تفصيل ، بلا أى نوع من التفصيل ، طبعا . على المسرحية أن تقدم للمتفرجين أسطورة . وهنا ، يمكن أن نناقش المسرح الملحمى (موضوع مسرح برخت الملحمى) ، ثم ، ما يسمى اليوم بالمسرح الدرامى .

مسرح برخت مسرح بيان ، لا يفسح المجال للمشاركة ، أو ، على الأقل ، يفسح لها المجال بطريقة أخرى (ولا ينبغى أن نبالغ هنا فى أمر هذا « التباعد » المشهور) ؛ يريد هـذا المسرح أن نفهم ما سماه برخت بـ « الواقع gestus » الاجتماعى . حسن . لـكن ، مادام عليه أن يبين بالضبط ، ويبرهن من أجـل البيان ، فالتعرض لمشـكلة الفلسفة الـكامنة وراءه أمر ضرورى . وهل يمـكن مثلا ، بغض النظر — ولن أقول بكل بساطة خارج الماركسية — ، هل يمكن كتابة مسرح ملحمى ، بغض النظر عن ماركسية برخت ، لمجرد أن هناك طرقا وتقديرات متعلقة بالماركسية ؛ بعبارة أخرى ، مشكلة الفلسفة تعرض للمسرح الملحمى مباشرة ؛ وقد أقول ، بطريقة ما ، إن قيمة هذا المسرح مرتبطة بقيمة الفلسفة . إذا كنا نعجب « بالأم الشجاعة » « Mère Courage » ، فلأننا لا نؤيد وجهة نظر المؤلف فى طريقة شرحه للتناقض والالتباس عند امرأة وضعت فى موقف يجعلها ضحية للحرب وشريـكتها فى آن واحد ، دون حاجة بنا إلى كره هذه الطريقة . كل هـذا يفترض ، طبعا ، فهم عـدد كبير من المتناقضات — ابتداء من مبادىء فلسفية معينة لها صبغة ماركسية بالذات . ومع ذلك ، فمن الواضح أن فـكرة مثل هـذا المسرح قد أثارت كثيراً من الجدل ، من وجهة النظر الماركسية .

آلان كويلر : لـكن ، هـل على الفلسفة — فيما يتعلق بتعبير أعم من مسرح برخت — ، أن تـكون واضحة أم مستترة ، فيما ترى ؟

ج . ب . سارتر : يخيـل إلى أن المسرح لا ينبغى أن يخضع للفلسفة التى

يعبر عنها . عليه أن يعبر عن فلسفة ما ، لكن ما عليه أن يعرض ، داخل المسرحية ، لقيمة الفلسفة المعبر عنها . يجب أن تعطى المسرحية صورة كاملة للحظة أو شيء ، لكن يجب أن تكشف عما فيها ، فى الوقت نفسه ، بطريقة مسرحية تماما . إذا كنا لا تؤمن بالماركسية بطريقة أو بأخرى — ويجب أن أقول إننى أومن تماما ، شخصيا ، بالماركسية فى شكلها الذى يؤمن به برخت — ، إذا كنا لا تؤمن بالماركسية فيما يتعلق بتأليف « البيان » عند برخت ، أمكن أن نقول : لا تسير الأمور على هذا النحو . أرى ، إذن ، أن الأسطورة يجب أن تكون أكثر استتارا ، أى على نحو يجعلنا لا ندرك حتى إنها فلسفة .

(in " Pérspectives du théâtre ", No. 4).

أوجين يونسكو:

أوجين يونسكو Ionesco كاتب فرنسى من أصل رومانى ولد عام ١٩١٢ . وتمثل مسرحياته المضادة للمسرح المضحكة غير العادية ـ ونذكر منها «المغنية الصلعاء» La cantatrice chauve و « الدرس » La leςon ، و « الكراسى » Les Chaises ، « وقاتل بلا أجـــر » Tueur sans gages و « الخرتيت » Le Rhinocéros ، الخ ... — فى العالم أجمع . ويبـــدو يونسكو دائما وكأنه يدافع عن نفسه أمام الأسئلة العديدة التى تنهال عليه ، ويجيب مازحا فى أغلب الأحيان .

* *
*

مأساة الكلام

قبل أن أكتب أولى مسرحياتى ، « المغنيـة الصلعاء » ، عام ١٩٤٨ ، لم أكن أريد أن أصبح مؤلفاً مسرحيا . لم أكن أطمح إلا إلى تعلم الإنجليزية . وتعلم الإنجليزية لا يؤدى حتما إلى فن الخلق المسرحى . على عكس ذلك ، أنا أصبحت كاتبا مسرحياً لأننى لم أفلح فى تعلم الإنجليزية . كما أننى لم أكتب هذه المسرحيات لأنتقم من فشلى ، بالرغم مما قيل عن أن فى « المغنية الصلعاء » نقداً للبورجوازية الإنجليزية . لو أننى أردت أن أتعلم الايطالية أو الروسية أو التركية ولم أفلح ، لكان من الممكن أيضاً أن يقال إن فى المسرحية الناتجة عن هذا الجهد الضائع نقداً للمجتمع الإيطالى أو الروسى أو التركى . أشعر أنه يجب أن أفسر ما أقوله . ها كم ما حدث : كى أتعلم الإنجليزية ، اشتريت ، منذ تسع أو عشر سنوات ، كتاباً للمبتدئين عن المحادثة الإنجليزية الفرنسية . وبدأت العمل . وبأمانة ودقة ، أخذت أنقل الجمل المأخوذة من الكتاب لأحفظها عن

ظهر قلب . وعندما أعدت قراءتها بانتباه ، لم أتعلم الإنجليزية ، بل وقفت على بعض الحقائق المذهلة : مثلا ، إن فى الأسبوع سبعة أيام ، وهذا شىء كنت أعرفه ، وإن الأرضية تحت، والسقف فوق ، وهذا شىء ربما كنت أعرفه أيضاً، لكنى نسيته أو لم أفكر فيه أبداً بطريقة جدية . وبدا لى هذا الشىء فجأة مذهلا وحقيقياً ، بلا جدال . ولا شك أن لدى قدراً كافياً من الفكر الفلسفى، إذ أننى أدركت أننى لم أنقل فى كراستى مجرد جمل إنجليزية فى ترجمتها الفرنسية ، وإنما بعض الحقائق الأساسية والوقائع العميقة .

لكنى لم أتخل عن تعلم الإنجليزية لهذا السبب فحسب . وخيراً فعلت ، لأن مؤلف الكتاب أخذ يكشف لى عن بعض الحقائق الخاصة بعد كشفه لى عن بعض الحقائق العامة،وليتسنى له ذلك ، عبر عن هذه الحقائق بالحوار ، مستوحيا بلا شك المنهج الأفلاطونى . وابتداء من الدرس الثالث ، وجد شخصان ، زوجان إنجليزيان — مستر ومسز سميث — ما زلت لا أدرى إذا كانا حقيقيين أم وهميين . وشد ما كانت دهشتى عندما أخبرت مسز سمنيث زوجها بأن لهما عدة أطفال ، وبأنهما يقطنان فى ضواحى لندن ، وبأن اسمهما سميث ، وبأن مستر سميث يعمل فى مكتب ، وبأن خادمة ، إنجليزية أيضاً ، تدعى مارى ، تعمل طرفهما ، وبأنهما أصدقاء ، منذ عشرين عاما ، لأسرة اسمها مارتن ، وبأن منزلهما قصر لأن « منزل الإنجليزى قصره الحقيقى » .

قلت لنفسى لا بد أن مستر سميث على علم ، ولو قليلا ، بكل هذا . لكن من يدرى ، فهناك أناس غير متنبهين إلى حد كبير ؛ ومن جهة أخرى ، من المستحسن أن نذكر الآخرين بأمور قد ينسونها أو لا يعونها بما فيه الكفاية . وكانت هناك ، إلى جانب هذه الحقائق الخاصة الدائمة ، حقائق أخرى وقتية أخذت فى الظهور : مثلا ، إن أسرة سميث انتهت لتوها من العشاء ، وإن الساعة التاسعة مساء ، حسبما تشير إليه ساعة الحائط ، وحسب التوقيت الإنجليزى .

وأبيح لنفسى أن ألفت نظركم إلى الطابع اليقينى ، البديهى تماماً، لتأكيدات مسز سميث ، وكذا إلى طريقة العرض « الكارتيزيائية » التى اتبعها مؤلف كتابى الإنجليزى ؛ ذلك أن ما يستحق الملاحظة فى هذا الكتاب هو التدرج المنهجى الممتاز للبحث عن الحقيقة . وفى الدرس الخامس ، وصل آل مارتن ، أصدقاء آل سميث ، ودار الحديث بين الأربعة ، وبنيت حقائق أكثر تعقيداً على البديهيات الأولية : أكد البعض أن « الريف » أكثر هدوءاً من المدن الكبرى ، وأجاب البعض الآخر : « نعم ، لكن فى المدن عدداً أكبر من السكان ، وعدداً أكبر من الحوانيت » ، وهذا صحيح كذلك ، ويثبته ، من ناحية أخرى ، أن من الممكن جداً أن توجد بعض الحقائق المتناقضة جنباً إلى جنب .

عندئذ نزل على الوحى . لم يعد الأمر يتعلق فى نظرى ، بإتمام تعلمى للغة الإنجليزية . فلو أننى عملت على إثراء معرفتى لمفردات هذه اللغة ، وتعلمت بعض الكلمات لأترجم إلى لغة أخرى ما كنت أستطيع أن أقوله بالفرنسية ، دون أن أدخل « مضمون » هذه الكلمات أو ما تكشف عنه فى الاعتبار ، لوقعت فى خطأ « الشكليات » الذى ينذر به عن حق قادة الفكر اليوم . كنت أطمح إلى أكثر من هذا : إلى أن أنقل إلى معاصرى الحقائق الأساسية التى وعيتها عن طريق كتاب المحادثة الإنجليزية الفرنسية . من ناحية أخرى ، كان حوار آل سميث ، وآل مارتن ، وآل سميث وآل مارتن معاً ، حوارا مسرحياً فعلا ، لأن المسرح عبارة عن حوار . كان على إذن أن أكتب مسرحية . وهكذا كتبت « المغنية الصلعاء » وهى مسرحية تعليمية بنوع خاص . لماذا سميتها « المغنية الصلعاء » بدلا من « تعلم الإنجليزية بلا عناء » كما فكرت أن أفعل فى بادىء الأمر ، أو « الساعة الإنجليزية» كما أردت أن أفعل فى وقت ما فيما بعد ؟ الحديث فى هذا الشأن يطول : أحد الأسباب التى أطلقت من أجلها اسم « المغنية الصلعاء » على مسرحيتى ، هو أن ما من مغنية تظهر فيها ، صلعاء

كانت أم ذات شعر . هذه الملحوظة قد تكفى . يتكون جزء كامل من المسرحية من جمل مأخوذة من كتاب المحادثة الإنجليزى وضع بعضها بجانب البعض الآخر . وآل سميث وآل مارتن هم هم ، فى مسرحيتى وفى الكتاب على السواء. ينطقون بذات الحكم ، ويأتون ذات الأفعال أو ذات « اللاأفعال » فى أى مسرح تعليمى ، لا داعى للابتكار أو قول ما نعتقده نحن ، ففى ذلك خطأ خطير حيال الحقيقة الموضوعية ، وما علينا إلا أن ننقل بتواضع التعاليم الذى نقل إلينا ، والأفكار التى ورثناها . وكيف كنت أسمح لنفسى بأن أغير أدنى شىء فى كلمات تعبر عن الحقيقة المطلقة بطريقة مؤثرة إلى هذا الحد . وكان على مسرحيتى ألا تصورفنى ، أوتبتكر بصفة خاصة ، لأنها أصلا تعليمية .

مع ذلك ، لم يكن نص « المغنية الصلعاء » درساً (ونقلا) إلا فى البداية . لقد حدث شىء غريب ، لا أدرى كيف : تحول النص تحت عينى ، دون أن أشعر ، ورغم إرادتى . عندما تركت الجمل البسيطة المنيرة التى كنت قد اجتهدت فى تدوينها فى كراستى، ترسبت بعد شىء من الوقت ، وتحركت وحدها وفسدت ، وتغيرت طبيعتها . واختل نظام إجابات الكتاب ، بالرغم من أننى كنت قد نقلتها الواحدة تلو الأخرى بصحة وعناية مثال ذلك هذه الحقيقة المؤكدة ولا ريب فيها : « الأرضية تحت والسقف فوق » . وفسد تأكيد قاطع متين مثل هذا : أيام الأسبوع السبعة هى الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت والأحد ، وأصبح المستر سميث ، بطل مسرحيتى ، يعلم أن الأسبوع يتكون من ثلاثة أيام هى : الثلاثاء والخميس والثلاثاء . وشخصيتاى البورجوازيتان الطيبتان ، آل مارتن ، الزوج وزوجته ، أصيبتا بفقدان الذاكرة : لم يتعرف كل منهما إلى الآخر بالرغم من أنه يراه ويتحدث إليه كل يوم . وحدثت أشياء أخرى خطيرة : أخبرنا آل سميث بوفاة شخص يدعى بوبى واطسن من المستحيل التعرف عليه ، ذلك أنهم أخبرونا أيضاً أن ثلاثة أرباع سكان المدينة ، رجالا ونساء وقططا ومفكرين يحملون اسم بوبى

واطسون . وفى النهاية ، ظهرت شخصية خامسة غير منتظرة زادت من اضطراب العائلتين الهادئتين ، شخصية قائد المطافىء الذى روى قصصاً تتحدث ، فيما يبدو ، عن ثور صغير من المحتمل أن يكون قد وضع نعجة ضخمة ، وفأرا من المحتمل أن يكون قد ولد جبلا ، ثم ذهب رجل المطافىء حتى لا يفوته حريق منتظر منذ ثلاثة أيام سيشب فى الطرف الآخر من المدينة ، وسبق أن أخذ به مذكرة فى « أجندته » ، وواصل آل سميث وآل مارتن حديثهم . لكن وا أسفاه ! صارت الحقائق البسيطة الحكيمة التى كانوا يتبادلونها ، عندما ربطوا بعضها بالبعض الآخر ، مجنونة ، وتفكك الكلام وتحللت الشخصيات ، وخلت الكلمة اللامعقولة من مضمونها ، وانتهى كل شىء بشجار استحالت معرفة أسبابه ، لأن أبطال مسرحيتى كانوا يتقاذفون ، لا الأجوبة ، أو حتى مقاطع الجمــل ، أو الكلمات ، وإنما مقاطع الكلمات ، والحروف الساكنة أو المتحركة ! . . .

كان الأمر متعلقاً فى نظرى بنوع من انهيار الواقع . كانت الكلمات قد صارت رنانة مجردة من المعنى ، وطبعا ، كانت الشخصيات قد خلت أيضاً من مضمونها النفسى ، وظهر لى العالم فى نور غير عادى ، ربما كان نوره الحقيقى الكامن وراء التفسيرات والسببة التحكمية .

وانتابنى ضيق حقيقى ودوار وغثيان وأنا أكتب هذه المسرحية (لأنها أصبحت شيئاً قريباً من المسرحية أو المسرحية المضادة ، أى سخرية حقة من المسرحية ، مهزلة المهزلة) . كنت أضطر إلى التوقف من وقت إلى الآخر ، وبينما كنت أتساءل عن الشيطان الذى يجبرنى على الاستمرار فى الكتابة ، كنت أذهب لأتمدد على الأريكة ، وأنا أخشى أن أراها غارقة فى العدم ، وأنا معها . مع ذلك ، كنت فخوراً بهذا العمل عندما أتممته . وتصورت أنى كتبت شيئاً يشبه مأساة الكلام ! . . . وعندما مثلت المسرحية ، اندهشت تقريباً عندما سمعت المتفرجين يضحكون ، وقد أخذوا الأمر (وما زالوا يأخذونه) مأخذ

الهزل ، معتبرين أن العمل المقدم لهم مهزلة حقاً ، بل مقلبا . لم يخدع بعض من أحسوا بالضيق (ومن بينهم جون بويون) وأدرك بعض آخر أن فى الأمر سخرية من مسرح برنشتين وممثليــه . وكان ممثلو نيكولا باتاى قد أدركوا ذلك من قبل عندما لعبوا المسرحية (خاصة فى الحفلات الأولى) وكأنها للميلودراما .

فيما بعد ، عندما حلل بعض النقاد الجادين العالمين هذه المسرحية ، فسروها على أنها نقد للمجتمع البورجوازى وسخرية من مسرح « البولفار » فحسب . قلت لتوى إننى أقبل هذا التفسير أيضاً . مع ذلك ، الامر لا يتعلق ، فى ذهنى بنقد عقلية البورجوازى الصغير المرتبطة بهذا المجتمع أو ذاك ، بل بفئــة من صغار البورجوازيين فى العالم بصفــة خاصة ، لأن البورجوازى الصغير رجل محافظ فى كل مكان لا يؤمن إلا بالأفــكار الموروثة والشعارات ، ولغتــه الأوتوماتيكية هى التى تــكشف طبعــاً عن هذه المحافظة . وبذا أخذ نص « المغنية الصلعاء » أو كتاب تعلم الإنجليزية (أو الروسية أو البرتغالية) المــكون من بعض العبارات الجاهزة ، وأكثر الـكليشيهات ابتهالا كا ، يكشف لى عن أتوماتيكية الـكلام وسلوك النا س ، و « الحديث الذى لا معنى له » ، والحديث لأنه ليس هناك شىء يقال ، وعدم وجود حياة داخليــة ، وآلية ما هو يومى ، كل ذلك لأن الإنسان يسبح فى وسطه الاجتماعى ولا يتميزعنه . لم يعد آل سميث وآل مارتن يعرفون الـكلام لأنهم لم يعودوا يعرفون التفــكير ولم يعودوا يعرفون التفكير لأنهم لم يعودوا يعرفون الانفعال ، ولم تعد لديهم أهواء ، ولم يعودوا يعرفون الوجود ، بل يستطيعون أن يصبحوا أى شخص أو أى شىء ، ولأنه لا وجود لهم ، فهم ليسوا إلى الآخرين ، إلى عالم اللاشخصى ومن الممكن أن يتغيروا . يمكن وضع مارتن مكان سميث والعكس صحيــح ، دون أن يلاحظ ذلك . الشخصية المأساوية لا تتغير بل تتحطم ، إنها هى نفسها، إنها حقيقية . أما شخصيات الملهاة فهى الناس الذين لا وجود لهم .

(Apropos de la Cantatrice chauve, causerie, in Notes et Contrenotes Gallimard) .

دورنمات

فريدريتش دورنمات Durrenmatt (ولد عام ١٩٢١) مؤلف سويسري لغته الألمانية لا يثق في سخرية بأي إفراط في المثالية أو الغنائية ، ويريد مسرحا شعبيا لا يحترم المجتمع بعض الشيء : و « المكتوب » « Il est écrit » ، « والأعمى » «L' Aveugle» ، و«رومولوس الأكبر» «Romulus le Grand» «زواج مسيو مسيسيبي» «Le Mariage de Monsieur Mississipi» و « زيارة السيدة العجوز» «La Visite de la Vieille Dame» و « فرانك الخامس» « Frank V » ،مسرحيات تشتهر ببعض الفضائح في أسلوب تهريجي . كما نشر دورنمات مؤلفا بعنوان « قضايا مسرحية » ينفي فيه أنه صاحب نظرية ما .

• • •

أحاديث

... لا أكره شيئاً بقدر ما أكره المسرحيات التعليمية . المسرح شيء آخر .

— ما هو المسرح ؟

— ماذا أقول لك .... خذ ، مثلا ، شخصين يتناولان قدحين من القهوة. ما في هذا شيء . لكن ذلك قد يصير موقفاً مسرحيا ، لو أنك عرفت أن في قدحيهما سما .

— وكيف أقول ذلك للمتفرجين ؟

— المشكلة فى المسرح ليست مشكلة القول فحسب ، بل هى مشكلة الرؤيا أيضاً . عندما أردت أن أصور مدينة صغيرة خربة ، فى مسرحيتى « السيدة العجوز » ، وضعت على المسرح محطة لا تقف عندها القطارات . وبينت أن العجوز غنية بأن جعلتها تنقل فى كرسى يحمله قطاع طرق من أصحاب الملايين استطاعت أن تشتريهم . . .

(Interview par Franck Jotterand, 4 février 1960, in " L' Express ")

يوجد اللامعقول فى مؤلفاتى ، مثلما يوجد فى آلية الكم . وكأنه تلك النقطة التى يتحطم فيها كل من المنطق والواقع المشدودين إلى أقصى حد ، كاشفين فجأة عن موقف حاد يتنازل فيه العقل بعد غوصه ، على أن يتمالك نفسه مرة أخرى بعدها بقليل . . .

— وماذا عن مسرحك ؟

— إنه بالذات مسرح الأمل اللامعقول ، الأمل الذى لا مبرر له ، الأمل الذى لا يقهر . . . لقد علمنا أن فى نسج الحقيقة ثقوبا تفغر أفواهها . . . ونموذج أملى أنا معادلات الشك عند هيزنبرج ، تلك المعادلات التى تبرهن أن برهان كل شىء غير ممكن . أنا آمل ، وإن لم يكن ثمة أمل ، وأستقى دواعى أملى — بالرغم من العقل — ولو نا من نعمة اللامعقول ، من أدق الرياضيات الطبيعيات وأكثرها عقلا . . .

(Interview de Jean-Paul Weber, 10 septembre 1960, «Figaro littéraire»)

آرثر ميلر

آرثر ميلر Miller (ولد عام ١٩١٥) كاتب أمريكي تأثر بالمذهبين السيريالى والتعبيرى . مسرحيتاه «موت جوال تجارى» "La mort-d'un commis voyageur" و « ساحرات سالم » "Les Sorcières de Salem" قويتا البنيان . ربما كان ميلر من أقدر كتاب المسرح على التعبير عن أفكارهم بوضوح . هذا وقد فاز ميلر بجائزة بولتزر .

• • •

. . . أريد أولا أن أميز بين الفن المسرحى وما يسمى اليوم بالأدب . لا ينبغى أن ننظر إلى الفن المسرحى من زاوية أدبية لمجرد أنه يستخدم الكلمات والإيقاع الشفاهى والصور الشاعرية .

. . . كتابة المسرحية نثراً لا يجعل منها مسرحية واقعية ، وكتابتها بلغة سامية تغذيها الصور لا يجعلها تفلت حتما من الواقعية . أعتقد أن القصيدة الكامنة ضرورة عضوية لكل مسرحية . والمسرحية العظيمة هى تلك التى تلقى الضوء على أفعالها الأساسية وأبسط ما فيها من معنى رمزى ، عندما تمثل. والكلمة فى المأساة نقل إلى لغة « الحدث » ، وقوة الحدث هى التى تقوى اللغة . لكم كان كبار كتاب المسرح كتابا مساكين ؛ إنه لأمر مؤسف ، لكنه لا يحمل على اليأس . لذا أضع الشعر فى المسرح فوق كل شيء ، وأرى أن وجود القصيدة حقاً فى العمل الدرامى أمر أساسى .

. . . إن مسرحياتى إجابة ، بطريقة ما ، على ما كان « فى الجو » عندما كنت أكتبها. إنها طريقة أقول بها لكل إنسان : « ها هو ذا ما تراه كل

يوم ، وما تفكر فيه وتحس به . سأريك الآن ما تعرفه حقاً ولم يتأت لك الوقت ، أو الفضول، أو الذكاء ، أو السبيل إلى فهمه» . . . إنى أرى فى الجمهور جماعة يحمل كل عضو فيها فى داخله ما يحيل إليه أنه قلقه ، أو أمله ، أو شاغله الشخصى الذى يعزله عن بقية البشر . وتكمن وظيفة المسرحية ، من هذه الناحية ، فى الكشف للإنسان عن نفسه ، حتى يستطيع أن يؤثر بدوره فى الآخرين ، بكشفه لهم عن تضامنهم . لهذا السبب فقط قد أنظر إلى المسرح بأكثر قدر من الجدية ، لأنه يزيد ، أو يجب أن يزيد من إنسانية الإنسان ، أى يقلل من وحدته .

. . . هدفنا دراما « شاعرية » غالباً ما يغيب عنا معناها العميق ، دراما لا تبدو مؤلفة أو مبنية ، بل تولد بطريقة ما على خشبة المسرح ، ثم تغيب بين السحب .

. . . اكتشفت المسرح عندما شاهدت عروض « الجروب ثياتر » لم يأخذنى أداء المجموعة اللامع للغاية — وهو أداء لم يأت مثله فى أمريكا منذ ذلك الحين — فحسب ، بل أخذنى أيضاً جو المشاركة بين الممثلين والجمهور . كان هناك وعد بمسرح تنبئ ذكرنى بالمسرح اليونانى ، حيث كان الدين والإيمان قلب المسرحية ذاتها .

. . . لا يمكن المعادلة بين المسرحية والنظام الخاص بأية فلسفة سياسية . ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية ، حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه ، لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن ، لسبب بسيط هو أنه ليست هناك نظرية سياسية — كما أنه ليست هناك نظرية خاصة بالمأساة — يمكن أن تشمل تعقيد الحياة الحقيقية . لا شك فى أن عقيدة المؤلف عامل ، بل وعامل هام من عوامل العمل . لكن ، إذا أراد المؤلف أن يصوغ عملا فنيا ، فعليه أن يخضع لملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلا من أن يخضع لآرائه ، أو حتى آماله .

(Trad. Maurice Pons. Ed. Laffont, 19 9) .

جان فيلار :

بدا جان فيلار Vilar (ولد عام ١٩١٣) حياته كممثل وريجيسير فى مسرح « لاتلييه » لصاحبه شارل دولان ، ثم أسس فرقته الخاصة وأخرج لمسرح الجيب : « عاصفة » « Orage » لستر ندبرج ، و « رقصة الموت » « La Danse de mort » و «جريمة قتل فى الكاتدرائية» « Meurtre dans la Cathédrale» لإليوت . أقام فيلار عام ١٩٤٧ احتفال آفينيون المسرحى ، وقام بادارة « المسرح القومى الشعبى » فى قصر شايو منذ عام ١٩٥١ . أضفى جان فيلار بوصفه ممثلا طابعه الخاص على أدوار مثل هنريتش (« الشيطان والرحمن ») ، ماكبث ، دون جوان ، ريتشارد الثانى . وفرض ، بوصفه مخرجا ، أسلوبا معينا : الإضاءة على خلفية من المخمل الأسود واختفاء عناصر الديكور التى لا تلزم الحركة أساساً . وخلق ، بوصفه رائدا، « ريبراتور» يمتد من شكسبير إلى برخت ، مارا بكليست ، وكلوديل ، وأوكيزى .

• • •

. . . أن تكون المؤلفات التى شهدت فترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر وحرب عام ١٩٤٠ مؤلفات جعلت للقراءة ، وتخاطب الفرد والنفس المنعزلة ، أمر له دلالته . يخاطب الشاعر والروائى كل واحد منا . كل فرد على حدة . ولقد ولدت فنون جديدة تخاطب الخيال المنعزل والحاجة الخفية الأليمة إلى نوع آخر من الحياة ، وكأن كل واحد منا قد أحس بحاجة لا تشبع إلى العزلة . تخاطب هذه الفنون الروح وحدها ، فى عزلتها ، مرتاعة كانت من الآخرين أم مشمئزة ، من هذه الفنون الراديو والسينما والأسطوانة . والكل يعرف ،

أخيراً ، أن القراءة ، تلك العزلة البينة ، هى أفضل تسلية لدى إنسان العصر الحديث . تبدأ القراءة من الجريدة اليومية ، وتمتد إلى الجريدة التى تصدر مرتين فى اليوم ، ثم إلى الجريدة الأسبوعية والكتاب .

وبلا حاجة إلى إحدى المنشورات ، أو معركة كمعركة هرنانى ، التقى خيال الفنان المبدع وخيال الفرد فى عزلة بطيئة ، لكنها لا ترحم . يكاد أحدهما يكتب من أجل نفسه ومن أجل لذته الخاصة ما سيتذوقه الآخر ، بعيدا عن الجماعة ، بعيداً عن الجمهور .

والرواية هى الأداة التى عبر بها الشاهدون على عصرنا عن أنفسهم . فبعد خمسين عاما من الحياة الفنية — ونقصر حديثنا هنا على فرنسا — رأينا مؤلفا وحداً هاما ، كلوديل (أينتمى إلى زماننا أم إلى مستقبلنا ؟) مقابل أدب روائى خلف لنا ضمن الأعمال الشاهدة : مؤلفات زولا ، وبروست ، وجيد ، ومارتان دى جار ، ومالرو بصفة خاصة .

أما إذا أردنا أن نبحث عما يشهد على زماننا نحن ، عن تفسير لقلقنا ، وإذا حاول الممثل المحتفظ بانسانيته أن يجد مؤلفا خياليا ، أو شخصية تصل أخيراً بينه وبين أسرار الآخرين أو حقائقهم ، فلن نناقض أنفسنا إذا أكدنا أنه سوف يجد ، فى نهاية الأمر ، ردا على سؤاله فى المؤلفات التى كتبت ، أصلا من أجل القراءة فحسب ، وإذا كان هناك مجال للاختيار بين الأنماط التى يقدمها لنا خيرة كتاب المسرح وتلك التى يقدمها لنا ، مثلا ، أندريه مالرو فى روايتيه « المصير الإنسانى » و « الأمل » ، فإن هذا الممثل الذى ينوب عنا جميعاً سوف يقرر أن يدرب موهبته وروحه ، روح الإنسان ، على الشخصيات الشاهدة على زماننا ، أخوات الكاتب الروائى : جرارين أو مانيسان ، كيوجيزور ، تشن ، بل وفيرال وكلابيك العجيب .

يخيل إلى أن على الأمور أن تنحو هذا النحو ، على الأقل إذا تساءل

الممثل عن مهنة قليلا ، أو أحس بشيء من الإخلاص لها ، وإذا سلم بأن فنه ، فن التمثيل ، والحياة القاسية التي يحياها ، وسني التدريب ، والقلق اليومي — وهو جزء من مهنته — لا ينبغي أن تفضي إلى مجرد التسلية ، إلى لعبة يقوم بها الجهاز الهضمي ، وإذا تمنى أن يصبح المسرح شيئاً مختلفا عما هو عليه الآن: لقاء من أجل إفشاء الأسرار فيما بين التاسعة والحادية عشرة .

أعود إلى المؤلفات الشاهدة على زماننا وأقول إنه يخيل إلي أنه من الطبيعي أن يكون هناك انفصام بين الخلاق وفن المسرح ، يخيل إلى أن من الطبيعي أن تنتمي مؤلفات عصرنا الكبرى ، لا إلى المسرح أو لغة الغناء ، لكن إلى التلحين الموسيقي والرواية والسينما والرسم وألوان أخرى من الفنون .

ذلك أنه لا بد من احتفالات جماعية لكي يخرج العمل المسرحي إلى حيز الحياة .

(" De la tradition théatrale Ed. L' Arche).

استشهادات

هانز ساكس :

هانز ساكس Sachs (١٤٩٤ — ١٥٧٦) شاعر ألمانى ألف عددا من مسرحيات « الفارس » ، ومجده كل من جوته وفاجنر .

***

على المسرح أن يصور حكاية ما ، بما أمكن من وضوح ، حكاية لها بداية ووسط ونهاية ، يمكن أن تحدث بالفعل تحت سمعنا وبصرنا .

جورج فاركوار :

جورج فاركوار araqknar (١٦٧٧—١٧٠٧) ممثل إنجليزى ، وكاتب مسرحى « الحب وزجاجة » L,amour et une bouteille « الضابط المجند » L,officier recruteur « حيلة الماكرين » Le Stratagème des Roués أراد أن يرضى الجمهور أولا وقبل كل شىء .

• • •

المسرحية التى لا يوجد فيها شاب أنيق أو رجل هزأة ، أو رجل تخونه امرأته ، أو امرأة مستهترة ، هى بالنسبة لبعض الأذواق ، لهو لا طعم له ، كأنه وجبة عشاء ينقصها اللحم المحمر والبودنج .

مدام دي سيفنييه :

لم تعجب مدام دى سيفينيه de Sévigné (١٦٢٦ — ١٦٩٦) كثيرا بمؤلفات راسين الشاب ، وفضلت عليها مؤلفات شاعر جيلها كورنى .

• • •

عن « بيازيد » لمؤلفها راسين

شخصية بيازيد شخصية باردة ، وأخلاق الأتراك لم تلاحظ جيداً فى هذه المسرحية ؛ فهم لا يبدون كل هذه الكلفة لكى يتزوجوا . والإعداد للخاتمة شىء . فنحن لا نفهم ألبتة أسباب هذه المذبحة الكبرى . ومع ذلك ، ففى المسرحية أشياء قد تعجب ، لكنها تخلو من الشىء الكامل الجمال ، الشىء الذى يثير الحماسة ، أو تلك الفقرات التى تبعث الرجفة فى مسرحيات كورنى . حذار يا ابنتى من المقارنة بين كورنى وراسين ، ولنحس بأن بينهما فرقاً . ففى مسرحيات راسين لحظات باردة ضعيفة ، ولن يذهب المؤلف أبداً إلى أبعد مما وصل إليه فى « الإسكندر » و « أندروماك » . أما « بيازيد » فأقل منهما ، حسب ما يرى الكثيرون ، وحسب ما أرى ، إذا جاز لى أن أذكر نفسى . يكتب راسين المسرحيات من أجل لا شونميليه ، لا من أجل القرون المقبلة . ولسوف يختلف الأمر تماماً لو تخطى مرحلة الشباب أو كف عن العشق . ليحيا إذن صديقنا كورنى . ولنغفر له بعض الأبيات الرديئة ، مقابل ذلك الجمال الإلهى السامى الذى يثير حماستنا : إنها ، حقاً ، لمسات أستاذ لا يضارع . ويقول ديبريوه فى هذا الصدد أكثر مما أقول ؛ باختصار ، اسم كورنى مرادف للذوق السليم ، ولتكتفوا به .

(Lettre à Madame de Grignan, 16 mars 1672)

كارلو جوتزى :

كارلو جوتزى Gozzi (١٧٢٠ — ١٨٠٦) كاتب مسرحى إيطالى نافس جولدونى ، وحارب من أجل الإبقاء على « الكوميديا دى لارتى » من بين مسرحياته الناجحة التى أعيد إخراجها على المسارح الدولية : « حب البرتقالات الثلاث » L'amour des trois oranges ، و« توراندو » «Turandot»

• • •

المسرحية المرتجلة

أرى أن المسرحية المرتجلة من بين الأشياء المميزة لوطننا . وأنظر إليها على أنها مختلفة تماماً عن المسرحية المكتوبة أو الدراما المتعمدة . وتنقضى الجرأة المخجلة لكى أطلق صفة العالم الجاهل — وهى تصم من يوصف بها — على هؤلاء النبلاء المثقفين الذين أراهم بعينى رأسى ، يتابعون هذه المسرحية أو تلك ويقدرونها . إنى أقدر الممثلين الموهوبين الذين يلبسون الأقنعة أكثر من أولئك الشعراء المرتجلين الذين يثيرون بلا تمييز دهشة حشود المتفرجين المتثائبة .

« Raisonnement ingénu, 1772»

بنجامان كونستون :

بنجامان كونستون دى ريبيك Constant de Rebecque (١٧٦٧ — ١٨٣٠) كاتب فرنسى نفى فى الوقت الذى نفيت فيه مدام دى ستال ، وأقام فى فيمار ، وترجم مسرحيـــة « فالنشتين » .

عندما يكون الحب مجرد هوى ، كما هى الحال فى المسرح الفرنسى ، لا يستطيع أن يثير الاهتمام إلا بالعنف والهذيان . اشتعال الحواس ، وجنون الغيرة ، وصراع الرغبة مع الندم ، هذا هو الحب المأساوى فى فرنسا ، وعندما يكون الحب،على عكس ذلك ، شعاعا من نور إلهى يأتى فيدفىء القلب ويطهره كما هى الحال فى الشعر الألمانى ، نجد فيه شيئا أهدأ وأقوى فى آن واحد : وحالما يظهر ، نشعر أنه يسيطر على كل ما يحيط به ...

(Réflexions sur le théâtre allemand, en préface à la traduction de Wallenstein de Schiller) .

أونوريه دى بلزاك :

أونوريه دى بلزاك Balzac (١٧٩٩ — ١٨٥٠) روائى فرنسى ألف كوميديا إنسانية واسعة ، لكنه خاف إلى حد ما من التكنيك المسرحى وحزر شراكه . حاول بلزاك أن يتساوى مع موليير بخلقه شخصيات مثل الأب جرنديه، تضارع طرطوف أو هرباجون.

* * *

المسرحية أسهل وأصعب ما ينتج الفكر البشرى . قد تكون لعبة جاءت من ألمانيا أو تمثالا ، قد تكون « قراجوز » أو فينوس ، برج نيل أو ألسيست ... تروعنى الميلودراما الحقيرة التى ألفها هيجو . إنى ألمس مصاعب العمل المسرحى ، مما يجعلنى أكن للعباقرة الذين خلقوا أعمالا للمسرح إعجابا عميقاً . . . ينبغى أن نسبر أغوار الأمور ، وإنه لعمل يفحمنى . بديهى أننى أقصد الحديث عن عمل عبقرى . فما من شىء أسهل من كتابة المسرحيات ، إذا كانت شبيهة بالثلاثين ألف مسرحية التى قدمت لنا منذ أربعين عاما .

هيكتور برليوز :

هيكتور برليوز Berloz (١٨٠٣ — ١٨٦٠) موسيقار فرنسى خالط الأوساط الأدبية وتأثر كثيراً بالعروض المسرحية التى قدمتها فرقة إنجليزية جاءت عام ١٨٢٧ لتقدم مسرحيات شكسبير فى باريس . وعشق برليوز الممثلة الشابة التى كانت تؤدى دور أوفيليا (هاريت سميثون) ، ونقل حبه الفاشل إلى « السيمفونية الخيالية » . هذا وجمع برليوز ما كتبه من نقد موسيقى فى ديوان أسماه « عبر الأغانى » A-travers chants .

***

أكون أو لا أكون

أكون أو لا أكون ، هذا هو السؤال . أعلى النفس الشجاعة أن تحتمل الأوبرا الرديئة ، والحفلات الموسيقية المضحكة ، والمغنين المتوسطى الحال ، والملحنين المسعورين ، أم عليها أن تتسلح ضد هذا التيار الجارف من الآلام وتضع له حداً بمحاربتها إياه ؟ الموت ، — النوم ، — لا أكثر . فى حين نضع بهذا النوم حداً لتمزق الأذن ، وألم العقل والقلب ، وآلاف الآلام التى تفرضها ممارسة النقد على ذهننا وحواسنا ! إنها لنتيجة يتحتم علينا أن نصبو إليها بكل قوانا ! الموت ، — النوم ، — النوم — وربما الكابوس . — نعم ، تلك هى النقطة الحرجة . أو نعرف أى تعذيب سنقاسى فى الحلم ، فى نوم الموت هذا ، بعد أن نحط عنا حمل الوجود الثقيل ، وأى نظريات مجنونة سنفحص ، وأية مقطوعات نشاز سنسمع ، وأى حمقى سنمتدح ، وأية إهانة ستلحق بالروائع ، وأية أشياء غريبة ستطرى ، وأية طواحين هواء ستؤخذ على أنها عمالقة ؟

فى كل هذا مادة للتفكير ...

هيا ، التفكير ولو لبضع لحظات ممنوع . ها هي ذي المغنية الشابة ، أوفيليا ، قد تسلحت بمقطوعة موسيقية وتحاول أن تبتسم . — ماذا تريدين مني ؟ ثناء ، أليس كذلك ؟ دائماً . دائماً — لا ياسيدي ، معي مقطوعة موسيقية أريد أن أردها إليك من مدة طويلة . أرجو أن تأخذها . — أنا لا ، طبعاً ، فأنا لم أعطك شيئاً أبداً . — سيدي ، أنت تعلم تماما أنك أنت الذي أعطيتني إياها . والكلمات المليحة التي صاحبتها زادت من قيمتها . خذها ، لأن أغنى الهدايا تصبح بلا قيمة في نظر النفس النبيلة منذ اللحظة التي يشعر فيها من أهداها باللامبالاة حيالها . خذها يا سيدي ... آه ، لك قلب إذن ؟ — سيدي ؟ — وأنت مغنية ؟ — ماذا تعني يا صاحب السمو ؟ — أعني أنه إذا إذا كان لك قلب وإذا كنت مغنية ، فعليك أن تمنعي أي اتصال بين المرأة والمغنية . — وهل هناك وسيلة أفضل للوصل بينهما ؟ — هيهات ، لأن تأثير موهبة مثل موهبتك سوف يفسد أنبل انطلاقات القلب ، بدلا من أن يضفي القلب شيئاً من السمو على تطلعات الموهبة ... اذهبي واحبسي نفسك في دير . إلام تطمحين ؟ إلى الدير ! إلى الدير ! ...

(A travers chants 1862)

أوجين لابيش :

أوجين لابيش Labiche (١٨١٥ — ١٨٨٨) مؤلف مسرحي فرنسي . كتب ما يقرب من مائة مسرحية من نوع الفودفيل والكوميديا الغنائية . هذا وأدرجت مسرحياته «قبعة من الخوص الإيطالي» Un chapeau de paille d ,Italie ، و «رحلة مسيو بريشون» Le Voyage de M. Perrichon ، و La Cagnotte في الريبرتوار الحالي .

• • •

آخذ رزمة من الورق الأبيض ، وأكتب على الصفحة الأولى كلمة : خطة . وأقصد بهـا تتابع المسرحية كلها بالتفصيل ، مشهداً مشهداً ، من البداية إلى النهاية .

لا يجد المرء بداية المسرحية أو وسطها ما دام لم يجد نهايتها . وغنى عن البيان أن تلك هى أكثر المراحل طلبا للجهد . إنها عملية الخلق ، الولادة .

عند ما أفرغ من خطتى أفحصها من جديد ، وأسأل كل مشهد عن فائدته ، عما إذا كان يمهد لطابع أو موقف ما أو يفسره ، وعما إذا كان يساعد على سير الحركة وتقدمها . المسرحية حيوان ذو ألف قدم يجب أن يكون دائم السير . إذا أبطأ ، تثاءب الجمهور ، وإذا توقف ، علا صفيره .

لا بد من معدة متينة لكتابة المسرحية المرحة . فالمرح يكمن فى المعدة .

(Cité par André Barsacq , dans sa misê en scène du " Voyage de M. Perrichon " .)

هنرى ميلاك :

هنرى ميلاك Meilhac (١٨٣١ — ١٨٩٧) مؤلف مسرحى فرنسى . كتب وحده ، أو بالاشتراك مع لودوفيك هاليفى ، مسرحيات من نوع الفودفيل والكوميديا ونصوصا للأوبرا — كوميك : « فرو فرو » « Frou-Frou » ، و « هيلانة الجميلة » « La Belle Hél ne » و « الحياة الباريسية » «La Vie Parisienne»

. . . . . .

. . . فى الفودفيل الحى ، غالباً ما تدور الأحداث فى عهد لويس الخامس عشر ، مما يعطى الممثلات فرصة لارتداء ملابس تبدأ تحت جداً وتنتهى فوق

جداً . لا شيء أهم من الممثلة فى مثل هـذه المسرحيات ، إن لم يكن الثوب الذى ترتديه .

قصة الفودفيل الحى من أبسط ما يكون : خذوا شابا ، أو سيداً عظيماً ، أو شاعرا ، أو غـير أولئك . . . حسن المظهر ، فاجرا فجراً عميقا — غالبا ما تقوم امرأة بأداء هذا الدور — يغازل على التوالى اثنتين أو ثلاثا أو أربعا أو خمساً من النسوة السفيهات المليئات بالحيوية ، ينتهى بين الأمر ، بعد مقاومة قد تقصر أو تطول ، إلى الاستسلام للقبل فى غابة صغيرة ، أو بهو صغير . . . .

" Comment se fait un vaudeville " .

جورج كورتلين :

ج . كورتلين Courteline (١٨٥٨ — ١٩٢٩) مؤلف مسرحى فرنسى سخر على التوالى من العيوب البورجوازية ، والبيروقراطية ، ونزوات العدالة ، ولم تخل فكاهته الطبيعية من شيء من المرارة . وكان لا بد من أن يكشف له أحد عن ذاته ، شأنه فى ذلك شان غالبية المؤلفين .

• • •

لمحة تاريخية عن « بوبوروش »

. . . كتبت مسرحيتى « بوبوروش » وأنا موقن أنها من نوع الدراما . . . لم أكتبها من أجـل الضحك . أفهمونى جيدا : لقد أردتها دراما حقيقية ، دراما سوداء . كنت حسن النية إذن عندما حثثت ايراما بيروه على أداء دور آديل كما لو كانت تؤدى دور هرميون ، وطالبت بونس — آرليس بأن يسكب الدمع الحق على نحيب غير مصطنع . يعلم الله إلى أين أوشكت — بالطريقة التى

سيرت بها الأمور — أن أجر هؤلاء الممثلين التعساء ، لولا أن أنطوان — وكان ساخطاً على — أمسك بذراعى ذات يوم وقال لى : « أنت لا تفهم شيئاً فى مسرحيتك . (بو بوروش) مسرحية خفيفة وينبغى أن تمثل على أنها كذلك . وإذا كانت الدرما كامنة فى أعماقها ، فلسوف تخرج من تلقاء نفسها . أنت تضايقنى . اغرب عن وجهى » .

وكان محقا فيما قال .

(" Oeuvres d' aujourd'hui ", rèunies par Liamant Berger, 1926)

إميل فابر :

عالج إميل فابر Fabre (١٨٦٩ — ١٩٥٥) فى مسرحياته ، بصفة خاصة، الرذائل التى يدخلها المال فى المجتمع : « المال » « L' Argent » ، و« الحياة العامة» « La Vie PubAique » ، و « البطون المذهبة » « Les Ventres Dorés » ، وأعد للمسرح مسرحية « تيمون الأثينى » « Timon d' Athènes » لمؤلفها شكسبير ، وروايتين لبلزاك : « سيزار بيروتو » « Caessr Birotteau » و « La Rabouilleuse » ، كما كتب مسرحيات أخرى تصور الحياة العائلية والاجتماعية (« بيت من الطين » « La Maison d'argile » ، و «البورجوازى الكبير» « Un grand bourgeois» ، و « بيت فى العاصفة » « La Maison sous l' orage ») . وعندما عين مديرا للكوميدى فرانسيز ، من ١٩١٣ إلى ١٩٣٦ ، استطاع أن يلاحظ عالم المسرح عن قرب ، ونشر ملاحظاته فى مجلد بعنوان : « من تالى إلى ملبومين» (١٩٤٧) « De Thalie à Melpomène »

* * *

يعرف المؤلف المسرحي من المشاهد التي يكتبها والمشاهد التي لا يكتبها على السواء . فهناك « المشهد الذي يتحتم كتابته » و « المشهد الذي يتحتم عدم كتابته » .

اختيار العنوان أمر دقيق . . .

فالعنوان هو وجهة النظر التي ينظر منها الجمهور إلى العمل الفني ويحكم من خلالها عليه .

بعد سنوات قليلة ، سيتمكن المرء من رؤية الممثلين على الشاشة ، يراهم وهم يمثلون مسرحية في الاستوديو أو باريس أو برلين أو موسكو ، ويسمعهم بفضل آلات متقنة . عندئذ ، ستنقلب قوانين المسرح رأساً على عقب ، لأن الكوميديا أو الدراما لن تخاطب الجمهور ، بل فرداً واحداً .

De te fabula narratur « يتحدثون عنك » . هذا التنبيه هو أفضل وسيلة لجذب المتفرج إلى المسرح وإثارة اهتمامه بأحداث المسرحية . على المؤلف إذن أن يكتشف في كل عصر المادة الأساسية لمشاغل الإنسان .

قد يرجى أن يذهب المتفرج إلى المسرح حباً في الفن ، لكنه يذهب إليه حباً للاستطلاع . يذهب إليه ليستمع إلى سرد حكاية جذابة . « ما الذي سيحدث ؟ » ، هذا هو السؤال الذي يدور بخلده . لذا نرى أن أفضل طريقة للاستحواذ على انتباه المتفرج هي القيام بتحقيق ما تحت سمعه وبصره . وهذا هو ما يفعله المؤلفون في الدراما البوليسية كل يوم . ولقد سبق أن قدمت لنا الأزمنة القديمة في « أوديب ملكا » أول وأكمل نموذج لمثل هذه المسرحيات .

اختيار أسماء الشخصيات فن . لا بد أن يكون للمرء سذاجة كورني العظيم المحببة لكي يطلق على أبطال مآسيه ، في هدوء ، أسماء مثل : بولشيري ، وأسفلت ، واكزوبير . . .

« اكزوبير ؟ تزداد دهشتى إذ أسمع هذا الاسم ... »

دخـل اسم جفروش، وترتران إلى ذاكرة الشعب وبقيا فيها ، بفضل الجمع الموفق بين حروف كل منهما .

أى مفسد للأخلاق ، أى عشيق أعمى يائس ، أى غيور ، أية امرأة لعوب، خلف اسما أشهر من اسم دون جوان ، وروميو ، وفيرتير ، وعطيل ، وسليمان ؟

إذا كان لويس الرابع عشر قد تفوه مرة واحدة فى حياته ، وتحت تأثير الغضب ، بكلمة « ... » وهو يتحدث عن امرأة ، وإذا جاءت هـذه الكلمة على لسان الملك فى مسرحية لا تستغرق الا ساعتين ، استطعنا أن نقول إن المؤلف قد زيف التاريخ . لسوف ينظر الجمهور إلى لويس الرابع عشر على أنه قليل الأدب فى حين كان أكثر رجال المملكة أدبا .

(" Le thèatre ", Ed. Hachette, 1936).

ثورنتون وايلدر :

ثورنتون وايلدر Wilder (ولد عام ١٨٩٧) روائى وكاتب مسرحى أمريكى ألف مسرحيتين جريئتين : «مدينتنا الصغيرة» « Notre petite ville » ، و « جـــــلد أسناننا » « La Peau de nos dents » . ولنذكر أيضاً « عشاء ليـلة الميلاد الطويل » « Le long dîner de Noël » . لم تمثل مسرحيته « الألستياد » « L' Alcsetiade » بعـد ، أما روايته « كوبرى الملك » " Le Pont du Roi " فقد نقلت إلى الشاشة . ووايلدر من الفائزين بجائزة بوليتزر .

* * *

كلنا قتلة ، فى الخيال ، ومقتولين . رأينـا جميعاً ما يضحك لدى أناس محترمين وأنفسنا . كلنا عرف الرهبة والسحر على السواء . ليس لدى أدب الخيال شيء يقوله لأولئك الذين لا يعترفون ، ولا يستطيعون أن يتذكروا مثل هذه الأمور . والمسرح هو أقدر الفنون على إيقاظ هـذه الذاكرة فينا . إذا صدق المرء شيئاً قال « نعم » ، لـكنى لم أحس ، فى مسارح زمانى ، إننى مدفوع إلى مثل هـذه الموافقة الممتنة وإلى نسيان ذاتى .

جرحنى عدم الرضا هـذا . لم أكن على استعداد أن أدين نفسى بوصفى فاتر الحس والشعور أو صعب الإرضاء ، لأننى كنت أعـلم أننى ما زالت قادرا على التصديق . كنت أصدق كل كلمة يقولها أوليس وبروست والجبل السحرى كما صدقت مئات المسرحيات التى قرأتها . كانت القصة الخيالية تتحول إلى شيء زائف عندما تنقل إلى المسرح . فى النهـاية ، تحول عـدم رضاى إلى نوع من الغيظ . بدأت أحس أن المسرح فن لا يفى بالغرض ، بل أكثر من هـذا ، فن يراوغ ، ولا يريد أن يستغل إمكانياته العميقة . ووجدت التعبير الدال على هذا: « إنه يريد أن يكون مهدئا . خلا العنصر المأساوى من الحرارة ، والكوميدى لا يعجب ، ولم ينجح النقد الاجتماعى فى وضعنا أمام مسئولياتنا . وأخذت أبحث عن النقطة التى ضل فيهـا المسرح الطريق ، النقطة التى قبل فيها ، أو قدر له أن يقبل ، أن يصبح فنا ثانويا وتسلية لا ربط فيها ولا سياق . ووجدت أن القرن التاسع عشر هو منبع الداء .

(" Three plays ", Ed. Harper, New-York, 1938 - 19 7) .

ماكس فريش :

ماكس فريش Frisch (ولد عام ١٩١١) مؤلف سويسرى، كتب الرواية والمسرحية، وجعلت منه مسرحياته « بيدرمان ومشعلو الحرائق » "Biedermann et les Incendiaires" ، « دون جـــــــوان أو حب الهندســـة » "Don Juan ou l' Amour de la Géométrie" ، « سور الصين العظيم » "La Grande Muraille de Chine" ، و« اندورا» "Andorra" أكثر المؤلفين الناطقين بالألمانية شهرة على مسارح ألمانيا وأوروبا .

* * *

قد أعتبر أن مهمتى ككاتب مسرحى قد انتهت تماماً لو أن إحدى مسرحياتى توصلت إلى طرح السؤال بحيث لا يقدر المتفرجون على العيش إلا إذا وجدوا الجواب — جوابهم ، جوابهم الخاص ، ولا وجود له إلا فى الحياة ذاتها .

(Journal 1946 - 1949, in " Thèâtre populaire ", No. 41) .

هـــذا الكتـــاب

هذا المعبد الذي عاشت الفنون على افنائه فترة طويلة من التاريخ . ما هو ..
ما هذا السحر الذي يسلطه على محبيه فاذا هم مأخوذون مشدودون اليه
لا يطيقون عنه حولا ولا منصرفا ؟

هل تعرف أن لافلاطون رأيا فى المسرح ؟.. ستلتقى بهذا الرأى على صفحات هذا الكتاب . هل تعرف متى عاش أفلاطون ؟ انه مات عام ٣٤٧ ق.م. قديم هذا المسرح ... قديم سبق ميلاد المسيح بمئات السنين . وفى هذه السنوات الطوال تكونت له أصول وآداب وقواعد يلتزم بها المؤلف والممثل والمخرج والعمال والمتفرجون .

على صفحات هذا الكتاب تتعرف على هذا الساحر العجوز الذى يزداد مع الأيام شبابا ..

انه كتاب لا بد أن يقرأ .



الثمن ٧٠ قرشا

سنة ١٩٧٠

